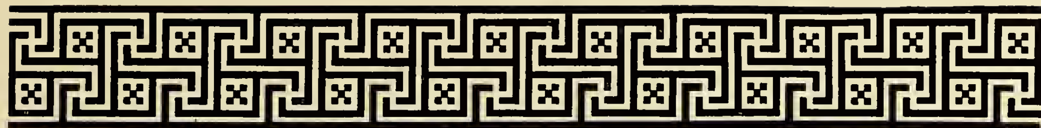
LE PARTHÉNON



LE PARTHÉNON.

Intérieur. — Vue prise de l'ouest.



LE PARTHÉNON

L'HISTOIRE
L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE

PAR

MAXIME COLLIGNON

MEMBRE DE L'INSTITUT
PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE PARIS



PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN
1914

AVANT-PROPOS

Ce volume est une sorte de tirage à part d'une introduction qui a été écrite pour accompagner un grand recueil de planches consacrées exclusivement au Parthénon, et reproduisant, avec la décoration sculpturale, l'état actuel du monument (1). *Je m'étais proposé d'y réunir les notions nécessaires pour l'étude d'un édifice dont le nom seul suffit à évoquer l'idée d'une incomparable perfection technique. Mais il y a des sujets dont l'unité s'impose, et quelle unité est plus forte, plus harmonieuse que celle du temple où s'est manifesté le génie d'Athènes à une heure privilégiée de son histoire? J'ai été ainsi conduit non seulement à examiner l'architecture du Parthénon et les sculptures qui font corps avec elle, mais à exposer l'histoire du monument et à la suivre depuis le cinquième siècle jusqu'à nos jours. L'introduction a donc pris la forme d'une étude d'ensemble plutôt que d'une simple notice explicative des planches. Des juges bienveillants m'ont encouragé à donner, sous un format plus maniable que l'in-folio, une nouvelle édition de ce travail et à le mettre ainsi à la portée d'un public plus étendu. Il m'a semblé qu'il se prêtait facilement à cette adaptation.*

---

(1) *Le Parthénon. L'histoire, l'architecture et la sculpture. Introduction par Maxime Collignon, 136 planches en phototypie d'après les photographies de Frédéric Boissonnas et W.-A. Mansell.* Paris, Librairie centrale d'art et d'architecture Ch. Eggimann, 106, boulevard Saint-Germain.

AVANT-PROPOS

Sauf des modifications de détail et des additions rendues nécessaires par les travaux nouvellement publiés, ces pages sont restées ce qu'elles étaient : une introduction destinée aux lecteurs curieux de s'initier à la connaissance du chef-d'œuvre d'Ictinos. Sans prétendre écrire une monographie de pure érudition, je me suis attaché à dégager des recherches les plus récentes les faits essentiels, prenant parti dans les questions qui restent et resteront longtemps controversées, et supprimant les discussions critiques trop minutieuses. On trouvera tout au moins ici les indications bibliographiques permettant au lecteur de se reporter aux travaux antérieurs, parmi lesquels le livre de Michaelis reste à bien des égards l'ouvrage classique. Au texte sont jointes des illustrations empruntées à la publication in-folio, et des planches hors texte, choisies parmi les plus significatives, témoignent du goût avec lequel M. Frédéric Boissonnas a su rendre en artiste les aspects caractéristiques du Parthénon.

1er juillet 1913.

LE PARTHÉNON

PREMIÈRE PARTIE

L'HISTOIRE

I — L'ACROPOLE AVANT LE PARTHÉNON



ON ne saurait séparer l'histoire du Parthénon de celle de l'Acropole. S'il couronne magnifiquement le rocher sacré qui lui fait comme un piédestal naturel, ce n'est pas seulement par la noblesse de ses lignes qu'il est en étroite harmonie avec ce puissant soubassement. Monument de la piété athénienne, il repose par ses assises sur un sol sanctifié depuis des siècles par la religion d'Athéna. Édifié à un moment unique de l'histoire d'Athènes, en un temps où l'art, dans l'épanouissement de sa fraiche maturité, s'exalte par l'ardeur de la foi religieuse et par l'orgueil du patriotisme, il est comme l'expression parfaite de l'âme de la cité. Ses frises, ses métopes, ses frontons racontent à la fois la gloire présente et les vieilles légendes qui ont fait de l'Acropole le lieu saint par excellence, la propre demeure d'Athéna. L'étude du temple ne se laisse donc pas aborder directement, et on ne peut l'abstraire de tout ce qui a préparé l'éclosion de ce pur chef-d'œuvre de l'art attique. Mais d'autres raisons encore nous invitent à jeter un rapide coup

d'œil sur l'ancienne Acropole des rois et des Pisistratides. Le Parthénon de Périclès s'explique en partie par des édifices disparus. Il occupe l'emplacement d'un vieux Parthénon qui ne fut jamais achevé. C'est pour ce précurseur du temple d'Ictinos que le plateau de l'Acropole a été façonné de main d'homme, et a reçu sa forme définitive. Les fouilles poursuivies depuis l'année 1885 jusqu'en 1890 ont révélé une histoire inconnue, et jeté une vive lumière sur un passé qui, pour les contemporains de Phidias, n'était plus qu'un souvenir lointain et presque aboli (1). Au cours de cette étude, nous aurons plus d'une fois à mentionner les monuments qui ont précédé le Parthénon, et qu'a détruits l'invasion des Perses. Il y a donc lieu, croyons-nous, de rappeler brièvement ce que fut l'Acropole, avant le temps où s'élevèrent les premières assises du Parthénon.

L'ACROPOLE ROYALE (2)

Habitués que nous sommes aux lignes qui dessinent la silhouette actuelle de l'Acropole d'Athènes, nous devons faire un effort d'imagination pour en restituer l'aspect primitif. Ce rocher de calcaire, mesurant de l'est à l'ouest 270 mètres environ, présentait la forme d'un plateau ovale irrégulier, dont la largeur la plus grande n'était que de 130 mètres, alors qu'elle est aujourd'hui de 156 mètres (Fig. 1). Du côté sud, il était limité par une sorte de crête qui domi-

---

(1) Les résultats des fouilles sont exposés dans l'ouvrage de CAVVADIAS et KAWERAU : Ἡ ἀνασκαφὴ τῆς Ἀκροπόλεως, Athènes, 1907.

(2) Pour cette période, les principaux travaux à consulter sont les suivants : E. CURTIUS, *Die Stadtgeschichte von Athen*, 1891, p. 123 et suiv. ; G. PERROT, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, VI, *La Grèce primitive*, 1894, p. 419 et suiv. ; W. JUDEICH, *Topographie von Athen*, 1905, p. 190 et suiv. ; Jane-Ellen HARRISON, *Primitive Athens as described by Thucydides*, Cambridge, 1906 ; Martin L. D'OOGE, *The Acropolis of Athens*, New-York, 1908, p. 1-16.

nait une profonde dépression du sol. Au nord, de raides escarpements du rocher constituaient une défense naturelle (1). Seul, le côté ouest, où le terrain descendait en une pente moins brusque, offrait un accès assez facile, et c'est là qu'a été de tout temps l'entrée de l'Acropole. Suivant les traditions attiques, une peuplade pélasgique avait primitivement occupé

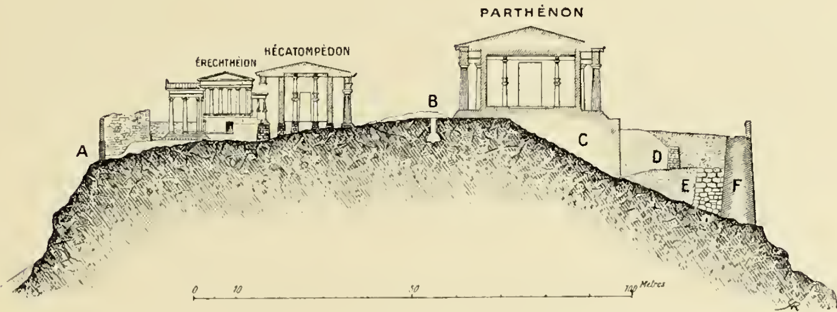


Fig. 1. — Coupe sur l'Acropole du nord au sud. D'après Middleton.

l'Acropole, nivelé le sol rocheux et inégal, et édifié sur tout le bord supérieur du plateau de puissantes murailles. Refoulés ou asservis par des immigrants ioniens, les Pélasges auraient cédé la place à une population nouvelle dont les chefs seraient devenus les maîtres de l'Acropole. Nous n'avons pas à examiner la valeur historique de cette tradition qui a été souvent considérée comme suspecte, et dont Thucydide ne semble pas tenir compte, lorsqu'il affirme le caractère autochtone des Athéniens. Il importe surtout, pour l'objet de notre étude, de considérer les faits, et de rappeler brièvement ce que les fouilles nous ont appris sur l'ancienne Acropole royale.

D'après un passage de Thucydide, souvent cité et com-

(1) Coupe sur l'Acropole, Middleton, *Plans and Drawings of Athenian Buildings*, 3[d] *Supplementary Paper published by the Society for the Promotion of Hellenic Studies*, 1900, pl. 2.

menté comme la source la plus sûre, avant que Thésée eût réalisé l'unité de l'Attique, l'Acropole était toute la ville (πόλις) (1). Son enceinte fortifiée enfermait à la fois les sanctuaires religieux et la résidence royale. Là se trouvait le palais de ces rois légendaires, Cécrops, Pandion, Érechthée, dont les noms sont étroitement associés à l'histoire des vieux cultes attiques. Grâce aux fouilles qui ont sondé jusqu'au roc vif le plateau de l'Acropole, toute cette lointaine histoire a

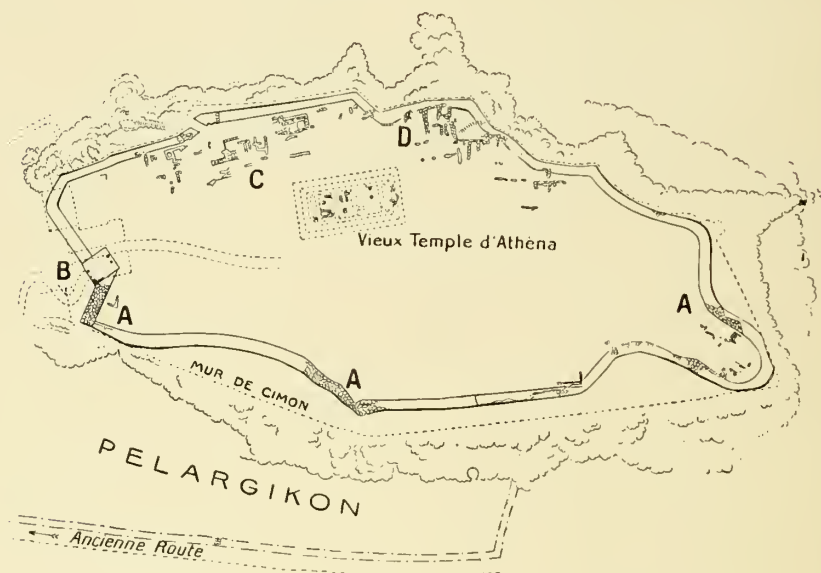


Fig. 2. — L'Acropole primitive. D'après J. Harrison. *Primitive Athens.*

pris une réalité singulière, et l'on peut aujourd'hui déchiffrer les vestiges qu'a laissés une civilisation très ancienne, contemporaine de celle que nous ont révélée les découvertes de Tirynthe et de Mycènes. Il est possible d'évoquer l'aspect que présentait l'Acropole avant le douzième siècle (Fig. 2).

Le mur dit pélasgique, qui constituait l'enceinte supé-

(1) Thucydide, II, 15. Cf. le commentaire de J. Harrison, *Primitive Athens*, p. 7 et suiv.



FACE EST.

Vue d'ensemble.

rieure, le seul dont nous ayons à nous occuper, était en réalité fort analogue à ceux qui défendaient les châteaux achéens de Mycènes et de Tirynthe. Ces derniers étaient, suivant la légende, l'œuvre des Cyclopes venus de Lycie. L'attribution du mur de l'Acropole aux Pélasges est comme une variante de cette tradition. Il était construit en blocs



Phot. de l'Institut archéologique allemand.

Fig. 3. — Le mur pélasgique au sud du Parthénon.

inégaux, assemblés avec un mortier de terre argileuse, et c'est le rocher de l'Acropole qui avait fourni les matériaux. On reconnaît sur plusieurs points le tracé de cette enceinte qui suivait les contours irréguliers du plateau, et dont un tronçon a été mis à découvert du côté sud, au pied du Parthénon (Fig. 3). Quant à l'entrée de la forteresse, elle était protégée par un mur percé de neuf portes, l'Ennéapylon,

appelé aussi Pélasgikon ou Pélargikon, dont l'histoire reste en dehors de notre étude (1).

Dans la partie nord du plateau, les fouilles ont exhumé des restes d'habitations analogues à celles que Schliemann et M. Dœrpfeld ont dégagées sur l'Acropole de Mycènes. C'étaient les demeures des nobles, des Eupatrides, et les dépendances du palais. Mais la découverte essentielle est celle qui a permis de reconnaître les vestiges du palais lui-même tout près de l'Érechtheion, sous les fondations d'un temple archaïque du sixième siècle, dont il sera question plus loin, et qui était, à n'en pas douter, un temple d'Athéna. Le plan du palais est identique à celui des palais de Mycènes et de Tirynthe, et l'on a pu déterminer la place de la pièce principale, du *mégaron*, grâce aux dés de pierre qui supportaient les colonnes de bois (2). Ce palais a été la résidence des premiers rois de la petite cité qui ne portait pas encore le nom d'Athènes, et s'appelait Kékropia. La légende y attachait le nom d'Érechthée. Dans un passage de l'*Odyssée*, Athéna quitte Schéria pour se rendre à Marathon, et elle s'arrête dans « la forte demeure d'Érechthée » (3), c'est-à-dire dans ce palais dont les vestiges sont encore apparents. C'est une demeûre sacrée, où la déesse reçoit l'hospitalité du roi.

Athéna a-t-elle un culte dans la « maison d'Érechthée », à côté de Zeus Herkeios, dont l'autel se trouvait dans la grande cour de l'habitation royale, comme les autels des palais crétois de Cnossos et de Phaestos? Il est difficile de résoudre la question, encore que cette hypothèse ait pour elle toutes les vraisemblances (4). Tout au moins rappelons que la partie

(1) La question du Pélasgikon, ou Pélargikon, a été très discutée. Nous renvoyons au travail le plus récent, celui de A. Köster. *Das Pelasgikon*. Strasbourg. 1909.

(2) Dœrpfeld, *Athen. Mittheil.*, XI, 1886, p. 36. Cf. *Real Encyklopædie* de Pauly-Wissowa, II. p. 1952; Judeich, *Topographie von Athen*, p. 237; Cavvadias et Kawerau, Ἡ ἀνασκαφὴ τῆς Ἀκροπόλεως, p. 88-90, pl. III. Voir notre fig. 4.

(3) Δῦνε δ' Ἐρεχθῆος πυκινὸν δόμον, *Odyssée*, VII, 81.

(4) Jane Harrison, *Primitive Athens*, p. 60.

de l'Acropole voisine du palais est le lieu saint par excellence. Non loin du *mégaron* royal, on vénère de temps immémorial les signes (μαρτύρια, σημεῖα) par lesquels Athéna et Poseidon, se disputant la possession de l'Attique, ont manifesté leurs droits. C'est l'olivier sacré, qui sortit du sol sous le coup de lance d'Athéna; ce sont les trous creusés dans le rocher par les dents du trident de Poseidon; c'est le puits où sourd l'eau de mer, la *thalassa Érechthéis* que le dieu a fait jaillir (1); c'est dans cette crevasse du rocher (χάσμα) que, suivant la tradition, du même coup de trident qui avait fait apparaître la source d'eau salée, Poseidon avait relégué Érechthée, à la fois héros chthonien et roi mythique d'Athènes, et c'est là qu'Erechthée était censé avoir terminé sa vie mortelle (2). Cette partie de l'Acropole avait donc été le théâtre de la lutte divine par laquelle la légende personnifiait l'antagonisme des cultes primitifs qui s'étaient partagé l'Attique: celui de Poseidon, qui réunissait les Eumolpides d'Éleusis, et celui d'Athéna, auquel se rattachaient les Cécropides d'Athènes. On sait comment la fusion de ces cultes avait réconcilié les adversaires, et comment, au cinquième siècle, Athéna, Poseidon et Érechthée possédaient leurs sanctuaires dans le temple double connu sous le nom d'Érechtheion.

Ainsi cet espace limité de l'Acropole occupé, à l'époque mycénienne, par le palais royal et par ses dépendances, était déjà, au temps des Cécropides, consacré par les traditions qui devaient en faire, pour les Athéniens, le centre du culte d'Athéna. Là s'élèveront, au sixième siècle, des temples archaïques, précurseurs de ceux qu'édifiera au siècle suivant la piété d'Athènes, et Phidias s'inspirera des légendes qui y sont localisées pour représenter, dans le fronton occidental

---

(1) Voir, pour les textes, JAHN-MICHAELIS, *Arx Athenarum*, p. 67.

(2) Euripide, *Ion*, vers 281-282. Cf., sur la légende d'Érechthée, PETERSEN, *Die Burgtempel der Athenaia*, Berlin, 1907, p. 61 et suiv.

du Parthénon, l'épisode de la lutte qui donne à la déesse Poliade la possession de l'Attique.

LES TEMPLES DU SIXIÈME SIÈCLE (1) L'HÉCATOMPÉDON ET L'ANCIEN ÉRECHTHEION

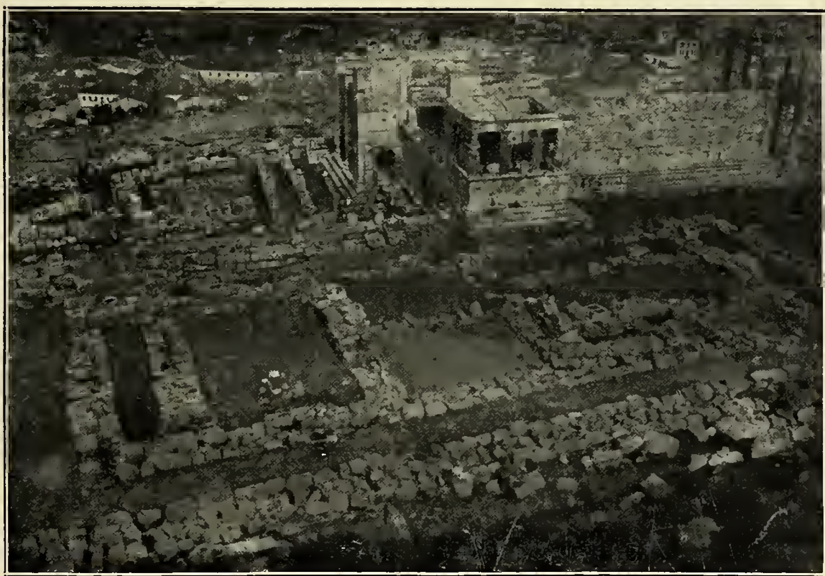
Nous ne perdons pas de vue l'histoire du Parthénon en nous arrêtant un instant au temple qui s'éleva, sans doute vers 560, sur l'emplacement du palais, et se substitua à la « maison d'Érechthée ». Nous aurons, en effet, plus d'une fois au cours de cette étude, l'occasion d'y reconnaître le véritable prototype du Parthénon. Ce temple, on en ignorait totalement l'existence avant les fouilles qui nous ont rendu tant de vestiges de l'ancienne Acropole dévastée par les Perses. C'est le mérite de M. Dœrpfeld d'avoir, dès l'année 1885, reconnu, au sud de l'Érechtheion, les fondations d'un temple archaïque, construit en pierre calcaire, et qui recouvraient celles du palais (Fig. 4); c'est à sa sagacité qu'on en doit l'identification (2).

---

(1) Voir, sur la question des anciens temps de l'Acropole : DŒRPFELD, *Athen. Mittheil.*, X, 1885, p. 275 ; XI, 1886, p. 337 ; XII, 1887, p. 25, 190, 276 ; XV, 1890, p. 420; XXII, 1897, p. 159; *Antike Denkmæler*, I, 1-2; PENROSE, *Journal of Hellenic Studies*, XII, 1891, p. 275 ; XIII, 1892-1893, p. 32 ; FRAZER, *Journal of Hellenic Studies*, XIII, 1892-1893, p. 153-187, article reproduit dans FRAZER, *Pausanias's Description of Greece*, vol. II, *Appendix*, *The pre-persian Temple of the Acropolis*, p. 553-582 ; FOWLER, *Americau Journal of Archæology*, VIII, 1893, p. 1 et suiv. ; FURTWÆNGLER, *Masterpieces of Greek Sculpture*, *Appendix*, *The Temples of Athena on the Akropolis*, 1895, et *Sitzungsberichte der bayer. Akademie*, 1904, p. 370; KŒRTE, *Rhein. Museum*, 1898, p. 239; MILCHHŒFER, *Ueber die alten Heiligthümer in Athen*, Kiel, 1899; MICHAELIS, *Jahrbuch des deutschen archæologischen Instituts*, XVII, 1902 ; Ἀρχαῖος νεώς. *Die alten Athenatempel der Akropolis von Athen*, p. 1 et suiv. ; WIEGAND, *Die archaische Poros-Architektur der Akropolis zu Athen*, Leipzig, 1904 ; JUDEICH, *Topographie von Athen*, 1905, p. 238 ; PETERSEN, *Die Burgtempel der Athenaia*, 1907 ; CAVVADIAS et KAWERAU, Ἡ ἀνασκαφὴ τῆς Ἀκροπόλεως, p. 82; Martin L. D'OOGE, *The Acropolis of Athens*, 1908, p. 42-63, et *Appendix III*, p. 368-397, avec une biblio graphie ; G. FOUGÈRES, *Athènes*, 1912, p. 34-41.

(2) DŒRPFELD, *Athen. Mittheil.*, X, 1885, p. 275 ; XI, 1886, p. 337. Voir, pour l'état actuel, *Antike Denkmæler*, I, pl. 1.

L'étude du soubassement a permis d'établir que ce temple a été remanié, et que le stylobate extérieur est d'une époque plus récente que la construction primitive dont la date se place dans la première moitié du sixième siècle. Sous sa première forme, l'édifice était un temple dorique *in antis*, avec deux colonnes à chaque façade (1). La matière mise



Phot. de l'Institut archéologique allemand.

Fig. 4. — L'Érechtheion et l'Hécatompédon.

en œuvre était le tuf ou *pôros*, sauf pour les métopes des deux façades et les parties hautes, cymaises, acrotères, qui étaient en marbre. Les dimensions mesurées extérieurement, et abstraction faite du stylobate, sont les suivantes : 34^{m}70 sur les longs côtés, 13^{m}45 sur les façades, soit en mesures éginétiques 105,8 × 41 pieds. A n'en pas douter, il faut reconnaître dans cet édifice le « temple de cent pieds »,

(1) L'étude du temple a été faite en détail par Wiegand, *Die arch. Poros-Architektur*, p. 1-114. Pour la restauration, voir p. 108 et planches I, XII, XIII.

l'Hécatompédon, signalé par un texte d'Hésychius, et qui, d'après ce témoignage, était de 50 pieds plus petit que le Parthénon (1). Le même auteur nous apprend que l'Hécatompédon fut brulé par les Perses en 480, lors du sac de l'Acropole. Une inscription relative à un décret du peuple, et datant de l'année 485/484, c'est-à-dire antérieure à la destruction du temple, ne laisse d'ailleurs aucun doute sur le nom qu'il convient de lui attribuer; elle le désigne en propres termes comme l'Hécatompédon (τὸ Ἑκατόμπεδον) (2). A vrai dire, le temple *in antis* n'est que la première forme de l'Hécatompédon, et c'est, on le verra plus loin, un édifice remanié qu'incendièrent les soldats de Xerxès.

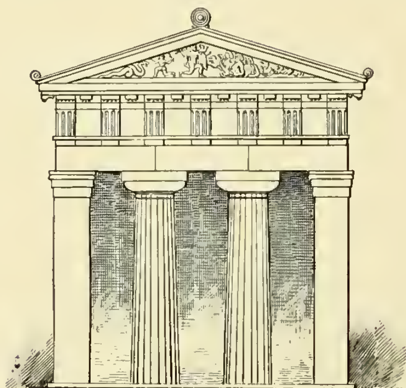


Fig. 5. — Restauration du premier Hécatompédon. D'après Jahn-Michaelis.

Nous n'avons pas à examiner en détail les éléments d'architecture qui permettent de le restituer (Fig. 5), ni à nous attarder aux sculptures, souvent étudiées, qui décoraient les frontons (3). Le fronton occidental montrait le combat d'Héraclès contre Triton, en présence d'un être monstrueux figuré par trois torses humains terminés en queue de serpent (Fig. 6). On discute encore sur le nom qui convient à ce démon à triple corps, dont les trois têtes barbues s'éclairent d'un sou-

---

(1) Hésychius, s. v. Ἑκατόμπεδος νεώς. [ὁ] ἐν τῇ ἀκροπόλει Παρθενών, κατασκευασθεὶς ὑπὸ Ἀθηναίων, μείζων τοῦ ἐμπρησθέντος ὑπὸ τῶν Περσῶν ποσὶ πεντήκοντα.

(2) *Corpus inscr. attic.*, IV, 1, p. 138, l. 18, 19. *Arx Athenarum*, p. 99. Ziehen, *Leges Græcorum sacræ*, 1906, p. 1 et suiv.

(3) Nous renvoyons à l'ouvrage de M. LECHAT, *La Sculpture attique avant Phidias*, où l'on trouvera une étude détaillée des frontons, p. 41-58. Des modifications ont été introduites depuis dans le groupement des figures, et l'on consultera avec profit l'ouvrage de DICKINS, *Catalogue of the Acropolis Museum*. I, 1912. Pour la polychromie des sculptures, voir les planches de WIEGAND, *Die arch. Poros-Architektur.*

rire, et dont les mains tiennent des attributs indéterminés parmi lesquels on reconnaît cependant un oiseau. Si le nom de Typhon a été proposé tout d'abord, il faut tenir compte d'une interprétation plus vraisemblable, suivant laquelle cette triade représenterait les *Tritopatores,* génies des vents, dont le culte était particulier à l'Attique, et qui présidaient à la fécondité des mariages (1). Quant au fronton oriental, on y restitue aujourd'hui avec certitude la scène de l'apothéose d'Héraclès,



Fig. 6. — Le groupe dit du triple Typhon. Fronton occidental du premier Hécatompédon (Athènes, musée de l'Acropole).

conduit par Iris et Hermès en présence de Zeus et d'Athéna qui occupent le centre de la composition. Étranges sculptures, naïves et puissantes, largement taillées dans le tuf par de vieux maîtres attiques, et violemment enluminées d'une polychromie conventionnelle où éclataient des tons rouges et bleus; œuvres empreintes d'un archaïsme déjà savant, qui dispose avec décision les masses de ses figures en ronde-bosse, et en tire un remarquable effet décoratif.

Dans la seconde moitié du sixième siècle, entre les années 540 et 510, sous la tyrannie des Pisistratides, des

(1) Furtwængler, *Sitzungsberichte der bayer. Akademie*, 1905, p. 453 et suiv. Les fouilles de M. Brückner au Céramique d'Athènes ont mis à découvert, près de la chapelle d'Haghia Trias, un sanctuaire des Τριτοπατρεῖς, limité par une borne du cinquième siècle. Πρακτικά de la Société archéologique d'Athènes, 1910, p. 55, 101 ; *Arch. Jahrb.; Arch. Anzeiger*, VXX, 1910, p. 155.

modifications importantes sont apportées à l'ancien Hécatompédon. L'éclat donné par Pisistrate à la fête des Panathénées témoigne du développement qu'a pris le culte d'Athéna, et les nombreux monuments votifs retrouvés dans les fouilles attestent la ferveur et la dévotion des Athéniens. Après avoir doté la ville d'édifices nouveaux, restauré les anciens temples, agrandi le temple d'Apollon Pythien et jeté les fondations de l'Olympieion, Pisistrate pouvait-il se désintéresser de l'Acropole et oublier le sanctuaire de la déesse protectrice de la cité, de la *Poliouchos?* Dans le même temps, d'ailleurs, une famille rivale des Pisistratides, celle des Alcméonides, bannie d'Athènes, s'était retirée à Delphes où elle contribuait à la réédification du temple d'Apollon, détruit par un incendie. Sa libéralité allait jusqu'à dépasser les conditions du contrat passé avec les Amphictyons; au lieu du tuf, c'était le marbre qui était employé pour la décoration du portique oriental. Les Pisistratides ne pouvaient faire moins pour le temple d'Athéna.

L'ancien Hécatompédon est agrandi et embelli (1). Si le sécos subsiste avec ses divisions, il est enveloppé d'une colonnade ou *péristasis* d'ordre dorique comprenant six colonnes sur les façades, et douze sur les faces latérales (Fig. 7). Par suite, les vieux frontons disparaissent et sont remplacés par des frontons neufs qui se développent sur une surface plus étendue. Pour donner plus de richesse au temple ainsi rajeuni et amplifié, les architectes mettent en œuvre, dans les parties hautes, des matériaux de choix. Tandis que pour les colonnes, l'épistyle, les triglyphes et les corniches, ils font usage de la pierre calcaire du Pirée, c'est en marbre que sont exécutés les métopes, les rampants des frontons et

(1) Pour l'étude du temple, voir : Dœrpfeld, *Athen. Mittheil.*, X, 1885, p. 275; XI, 1886, p. 337; XII, 1887, p. 25, 190, 276; Wiegand, *Die arch. Poros-Architektur*, p. 115, 126.



FACE SUD.

Vue d'ensemble.

les sculptures qui les décorent. Du fronton oriental qui représentait une *Gigantomachie,* il reste d'importants fragments, témoins des rapides progrès accomplis par l'art attique, désormais maître de la technique du marbre : le groupe central montrant Athéna victorieuse du géant Enkélados, s'apprêtant à donner le dernier coup à son adversaire terrassé (Fig. 8), et un géant blessé qui occupait un des angles (1).

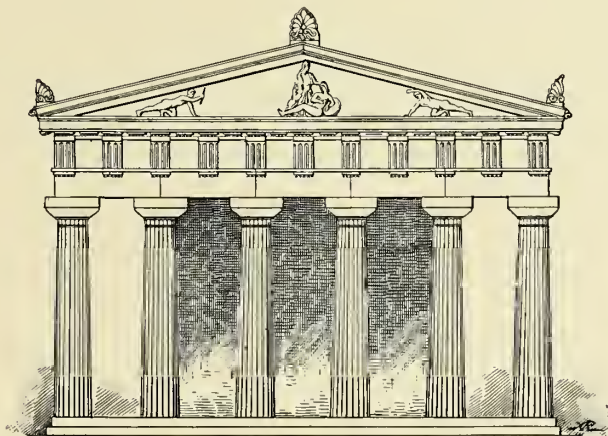


Fig. 7. — Restauration du second Hécatompédon. D'après Jahn-Michaelis.

Un fait important, riche en conséquences, a été mis en lumière par M. Schrader (2). Le temple possédait une frise ionique sculptée en bas-relief. C'est à cette frise qu'il faut restituer des bas-reliefs depuis longtemps connus et des fragments retrouvés dans les couches supérieures des déblais de l'Acropole (3). Une des plaques montre un personnage masculin en costume d'aurige, portant un long chiton et un manteau finement plissé, conduisant un char où il s'apprête à

(1) Schrader, *Athen. Mittheil.*, XXII, 1897, p. 101 ; Lechat, *La Sculpture attique*, p. 303-315 ; Wiegand, *Die arch. Poros-Architektur*, p. 126 et suiv., pl. XVI-XVII.

(2) Schrader, *Athen. Mitteil.*, XXX, 1905, p. 305-322, et pl. XI-XII.

(3) Lechat, *La Sculpture attique*, p. 408-413 ; Dickins, *Catalogue of the Acropolis Museum*, I, 1342-1344.

monter (Fig. 9). Sur une autre est sculpté un homme coiffé du pétase qui est la coiffure des cavaliers athéniens, et vêtu d'un



Fig. 8. — Athéna et le géant Enkélados. Fronton oriental du second Hécatompédon (Athènes, musée de l'Acropole).

chiton sans manches. Ailleurs, sur des fragments, on reconnait un cheval, un personnage en marche, une figure féminine

assise sur un ocladias. L'exécution délicate et poussée, la coquetterie des ajustements trahissent l'influence ionienne et permettent de placer ces bas-reliefs dans le dernier quart du sixième siècle. Si l'on remarque que les figures se dirigent



Phot. Alinari.

Fig. 9. — Personnage montant en char (Athènes, musée de l'Acropole).

dans le même sens, on n'hésitera guère à reconnaître ici une procession, et dès lors c'est à peine une hypothèse que de la désigner comme un cortège panathénaïque. Ainsi, les artistes chargés de décorer l'Hécatompédon renouvelé et agrandi, avaient tracé comme la première esquisse de la frise

qui devait, au Parthénon, glorifier magnifiquement la déesse de l'Acropole et la cité athénienne.

La frise de l'Hécatompédon est un élément ionique et, par suite, elle n'avait pas sa place dans l'ordonnance dorique de la péristasis. Elle décorait sans doute le sécos. Dès lors, il faut admettre que les architectes des Pisistratides, travail-

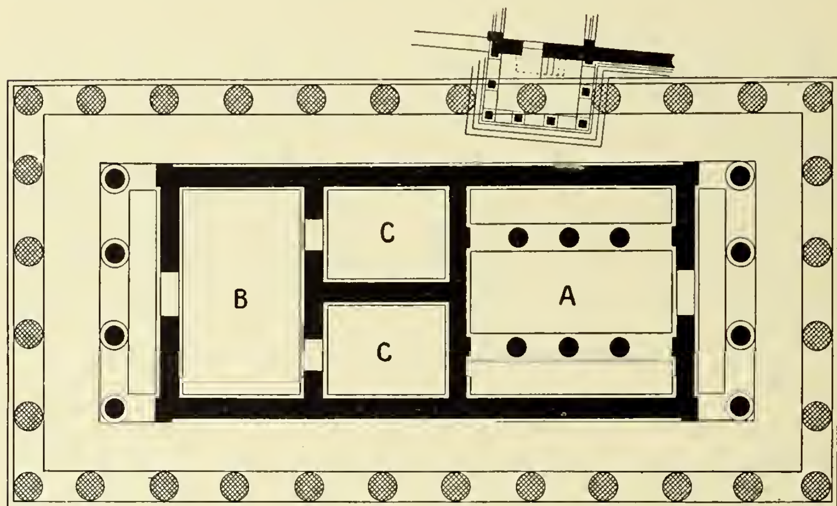


Fig. 10. — Plan de l'Hécatompédon des Pisistratides. D'après Dœrpfeld.

lant à un moment où les influences ioniennes étaient toutes-puissantes à Athènes, avaient pour ainsi dire ionisé l'ancien sécos dorique. Les deux colonnes doriques entre les pilastres d'ante avaient fait place à quatre colonnes ioniques, et la péristasis dorique enveloppait ainsi un sécos ionique amphiprostyle (1). Ces dispositions, nous devrons nous en souvenir lorsque nous étudierons, au Parthénon, la place de la frise et la forme du portique du sécos. Nous y retrouverons des survivances de l'Hécatompédon archaïque des Pisistratides.

(1) Dœrpfeld, *Athen. Mitteil.*, XXXVI, 1911, p. 41. Voir le plan restitué de l'Hécatompédon, *Athen. Mitteil.*, XXIX, 1904, pl. VI. Cf. d'Ooge, *The Acropolis*, p. 45. *Fougères*, *Athènes*, p. 39.

Il est aisé de reconnaître les divisions du temple, qui devaient être déjà celles de l'ancien Hécatompédon (Fig. 10). A l'est s'ouvrait le pronaos, donnant accès à la cella principale, qui était divisée en trois nefs par un double rang de colonnes (A). A l'ouest, le portique d'arrière correspondait au pronaos, et était contigu à une cella plus petite que celle de l'est (B). Entre les deux cellas se trouvaient deux chambres assez exiguës (CC), qui communiquaient avec la pièce de l'ouest.

Ce temple était, au sixième siècle, le sanctuaire le plus important de l'Acropole. Qu'il fût consacré à Athéna, on n'en saurait douter, et c'est aux abords de l'édifice ou dans la cella de l'ouest qu'il faut replacer les statues votives découvertes dans les fouilles, toutes ces *corés* archaïques, dont l'étude a été faite avec un soin minutieux par M. Lechat (1). Le vieux temple d'Athéna des Pisistratides est donc véritablement le prototype du Parthénon, qui en reproduit les dispositions essentielles et lui a même emprunté, pour sa cella principale, le nom d'Hécatompédon. Sur ce point, tous les archéologues sont aujourd'hui d'accord. Les difficultés commencent lorsqu'on entreprend d'en expliquer le plan, de déterminer à quel usage devait être affectée chacune des divisions, de définir la place qu'y occupaient les cultes de l'Acropole, de rechercher si le temple fut rebâti après l'invasion perse et pour combien de temps, enfin de décider pour quel emploi il fut utilisé jusqu'à l'achèvement du Parthénon de Périclès. On n'attend pas de nous un examen détaillé des opinions qui ont été émises et des discussions qu'elles ont provoquées (2). Forcé de choisir, nous nous bornerons à exposer la théorie qui nous paraît la plus vraisemblable.

---

(1) Lechat, *Au Musée de l'Acropole*.

(2) On trouvera un résumé de ces opinions dans l'ouvrage de Martin L. d'Ooge,

M. Dœrpfeld a démontré par des arguments décisifs que le temple identifié par lui, l'Hécatompédon, était consacré à Athéna Polias, et à Athéna seule, et qu'il ne fallait pas songer à un temple double qu'elle aurait partagé avec Érechthée. Ce dernier n'avait pas de culte dans la cella de l'ouest. Dès lors, il y a lieu d'admettre, avec M. Dœrpfeld, l'existence d'un temple d'Érechthée, et de lui assigner sa place là même où le héros mythique eut son culte, au cinquième siècle, dans le nouvel Érechtheion, c'est-à-dire sur l'emplacement des signes sacrés, des σημεῖα, à savoir de la source d'eau salée et du trou du trident. Ce temple devait être de toute nécessité antérieur à l'Hécatompédon, construit dans la première moitié du sixième siècle. Ce problème de l'ancien Érechtheion, si étroitement lié à la question de l'ancien temple d'Athéna, Michaelis l'a élucidé par un examen attentif des textes (1), et nous adoptons ses conclusions qui diffèrent sur plusieurs points de celles qu'a exposées M. Dœrpfeld.

Au temps des Pisistratides, il y avait sur l'Acropole deux sanctuaires, l'Hécatompédon, et un temple double d'Athéna et d'Érechthée, qu'on peut appeler l'ancien Érechtheion. C'est à ce dernier sanctuaire que fait allusion un passage de l'*Iliade*, interpolé sans doute au temps de Pisistrate. Dans le *Catalogue des vaisseaux*, Athènes est mentionnée comme « la ville bien bâtie, la cité du magnanime Érechthée que jadis éleva Athéna, et qu'enfanta la terre féconde. La déesse le reçut dans son riche temple où les jeunes Athéniens, lorsque chaque année est révolue, se la rendent propice par des sacrifices de taureaux et d'agneaux » (2). Ce « riche temple » (ἑῷ ἐνὶ πίονι νηῷ) c'est l'ancien Érechtheion. On n'au-

The Acropolis of Athens, p. 368, *Appendix III*, *The Problem of the old Athena Temple or the Hekatompedon*.

(1) Michaelis, *Arch. Jahrb.*, XVII, 1902, p. 1 et suiv.

(2) *Iliade*, II, 546-551.

rait pas, au sixième siècle, commis l'anachronisme de désigner ainsi l'Hécatompédon, et de faire remonter au temps d'Homère un temple dont la construction était si récente. L'Érechtheion était donc un édifice ancien. Rien n'en a été conservé; mais, suivant une hypothèse très vraisemblable, il est figuré sur un fronton en pôros du sixième siècle, où, près d'un temple devant lequel défile une procession de personnages, on voit l'olivier sacré dépassant la crête d'un mur qui est sans doute celui du Pandroseion (1). Au surplus, les textes et les inscriptions y font plus d'une fois allusion. Hérodote le signale comme « le temple d'Érechthée né de la terre, où se trouvent l'olivier et la source d'eau salée » (2). Dans l'inscription de l'année 485, qui nous a déjà fait connaître le nom de l'Hécatompédon, il est appelé « le temple » (νεώς) (3). D'autres textes épigraphiques, antérieurs à l'année 460, le désignent sous le nom de « vieux temple » (ἀρχαῖος νεώς) (4). C'est qu'en effet, en regard de l'Hécatompédon, l'Érechtheion est bien le sanctuaire le plus ancien et le plus vénérable, celui qui abrite les signes sacrés, et dont la statue de culte est la vieille idole d'Athéna, le *xoanon* en bois d'olivier, que l'on disait tombé du ciel, et qui avait été consacré par Érichthonios ou par Cécrops (5).

Quand les Perses saccagèrent l'Acropole, ils durent s'attaquer avec fureur à l'édifice qu'entourait la piété d'Athènes, et n'en pas laisser pierre sur pierre. Qu'en advint-il dans les années qui suivirent l'invasion des Asiatiques ? Tout porte à croire que les Athéniens se préoccupèrent de rendre un

(1) WIEGAND, *Arch. Poros-Architektur*, pl. XIV-XV. Cf. PETERSEN, *Der Burgtempel der Athenaia*, p. 21; Dickins, *Catalogue of the Acropolis Museum*, I, p. 69.
(2) Hérodote, VIII, 55. Cf. V, 72.
(3) *Corpus inscr. attic.*, IV, 1, p. 138; JAHN-MICHAELIS, *Arx Athenarum*, p. 99.
(4) *Corpus inscr. attic.*, I, 93; IV, 1, p. 1; *Arx Athenarum*, p. 65, 25**. Cf. Schol. Aristoph., *Lysistrata*, 273.
(5) *Arx Athenarum*, p. 68, 36*. Cf. l'étude de FRICKENHAUS, *Athen. Mitteil.*, XXXIII, 1908, p. 17-32.

domicile à la statue de culte, et qu'ils s'empressèrent de relever provisoirement le temple ruiné. Pourtant, c'est beaucoup plus tard, après l'achèvement du Parthénon, que fut commencée la construction de l'Érechtheion actuel, de l'édifice où s'épanouit, dans toute sa pureté et son exquise élégance, la beauté de l'ordonnance ionique. En succédant au monument détruit par les Perses, le nouvel Érechtheion hérita de son nom. Tout neuf qu'il fut, on l'appela le « vieux temple » (ἀρχαῖος νεώς), ou encore « le temple où se trouve l'ancienne statue de culte » (ὁ νεὼς ὁ ἐμ πόλει ἐν ᾧ τὸ ἀρχαῖον ἄγαλμα) et c'est ainsi qu'il est désigné dans les inscriptions de la fin du quatrième et du cinquième siècle (1). Strabon lui attribue encore ce nom, sans qu'on puisse soupçonner de sa part la moindre méprise, car il ajoute que c'est le temple où brûle la lampe ciselée par Kallimachos, la lampe qui ne s'éteint jamais (2).

Pourquoi, alors qu'Athéna possédait déjà un sanctuaire sur l'Acropole, les Athéniens édifient-ils, au temps de Solon, l'Hécatompédon, le *temple de cent pieds,* dans le voisinage immédiat du vieil Érechtheion? C'est qu'Athéna, maîtresse de l'Acropole, ne pouvait plus se contenter d'un sanctuaire qu'elle partageait avec Érechthée, et dont elle n'occupait à vrai dire que la moitié. Il lui fallait un temple où elle régnât seule, qui fût digne de la déesse dont les Panathénées, célébrées avec un luxe croissant, étaient la fête solennelle. Et c'est ainsi que sur l'emplacement du palais des rois, lieu consacré par la tradition historique et religieuse, on lui élève un temple que les vieux maîtres attiques décorent de frontons de tuf et enluminent d'une naïve polychromie, temple qui lui-même ne tarde pas à paraître insuffisant et

(1) *Corpus inscr. attic.*, II, 650, 2 ; 672, 43 ; 733 ; I, 322.
(2) Strabon, IX, p. 396.



FACES OUEST ET NORD.

Vue d'ensemble.

qui, embelli d'une colonnade, orné de frontons de marbre par les soins des Pisistratides, offre à Athéna une luxueuse demeure. Le nouvel Hécatompédon est déjà une sorte de Parthénon archaïque.

Nous pouvons dès lors nous rendre compte de l'usage auquel étaient affectées les différentes divisions dont le plan a été si heureusement déchiffré par M. Dœrpfeld. La pièce qui s'ouvre à l'est, une chambre à trois nefs, avec une double rangée de colonnes, est la cella de la déesse où se trouve la statue de culte exécutée au temps de Pisistrate. Cette cella, nous la retrouverons au Parthénon. La pièce de l'ouest, précédée d'un portique, est le « *mégaron* tourné vers l'occident » dont parle Hérodote (1). C'est là qu'en voyant les Perses escalader l'Acropole, les trésoriers de la déesse et une petite troupe d'Athéniens cherchèrent un refuge, et furent massacrés par les soldats de Xerxès (2). A n'en pas douter, cette chambre était celle où l'on conservait les offrandes et les objets précieux. Quant aux deux petites pièces du milieu qui séparaient les deux cellas, et que l'inscription de l'année 485 désigne comme les « chambres » (οἰκήματα), elles étaient affectées plus spécialement au trésor de la déesse. La même inscription spécifie que seuls les trésoriers de la déesse auront le droit de les ouvrir et qu'ils seront tenus de les visiter au moins trois fois par mois. Si ces deux chambres manquent au Parthénon, nous y reconnaîtrons tout au moins l'équivalent du *mégaron*.

Tels étaient donc, avant 510, les temples de l'Acropole : le vieil Érechtheion, c'est-à-dire le temple double d'Athéna et d'Érechthée, et l'Hécatompédon, réservé à la déesse seule, témoignage de l'importance qu'avait prise son culte et de la

(1) Hérodote, V, 77.
(2) Hérodote, VIII, 53.

dévotion des Pisistratides à la divinité Poliade. On sait comment, après le meurtre d'Hipparque fils de Pisistrate et l'expulsion de son frère Hippias, finit la tyrannie d'une famille qui n'en avait pas moins bien mérité des arts, et à qui Athènes avait dû une période de brillante prospérité. Dès lors, la démocratie triomphe avec le gouvernement de Clisthène. On va voir quelles sont, au point de vue de l'histoire du Parthénon, les conséquences qu'entraîne ce changement de régime politique.

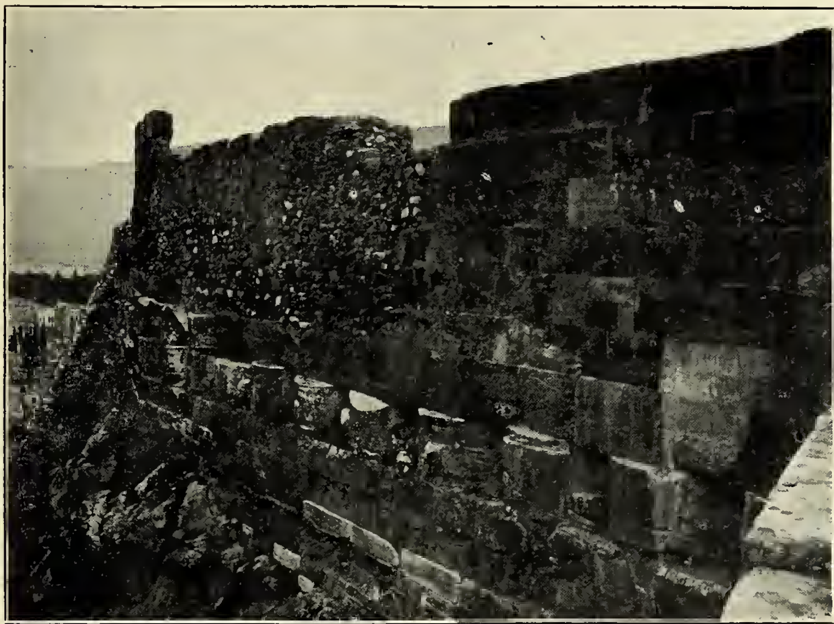
L'ANCIEN PARTHÉNON (1)

A quel moment et pour quelles raisons fut conçu le projet d'élever à Athéna un nouveau temple, destiné à supplanter l'Hécatompédon, et pour lequel fut choisi l'emplacement qu'occupe aujourd'hui le Parthénon? Et comment ce projet reçut-il un commencement d'exécution, avant que Périclès le reprît à son tour pour le mener à bonne fin? Telle est la question que nous devons maintenant examiner. C'est ce qu'on peut appeler le problème de l'ancien Parthénon, problème longtemps discuté, aujourd'hui résolu, depuis les fouilles de 1888, grâce aux pénétrantes investigations de M. Dœrpfeld et de M. Hill.

Considérons d'abord les faits archéologiques. On avait depuis longtemps reconnu que le Parthénon de Périclès est élevé sur les fondations d'un temple plus ancien, qui ne fut jamais achevé. Dès l'année 1835, Ross avait remarqué que le stéréobate actuel, construit en pôros, est antérieur au Parthénon, et que des tambours de colonnes en marbre, d'ailleurs non terminés, encastrés dans le mur nord de l'Acropole

(1) Voir surtout Dœrpfeld, *Die Zeit des ælteren Parthenon*, *Athen. Mitteil.*, XXVII, 1902, p. 379-416.

(Fig. 11), proviennent certainement d'un édifice qui a précédé le temple construit par Ictinos (1). Bien plus, des sondages exécutés en 1865 avaient révélé l'existence d'un soubassement en pôros sur lequel repose le Parthénon, et l'on pressentait déjà que le plateau de l'Acropole, du côté sud, avait



Phot. de l'Institut archéologique allemand.

Fig. 11. — Le mur nord de l'Acropole et les tambours de colonnes de l'ancien Parthénon.

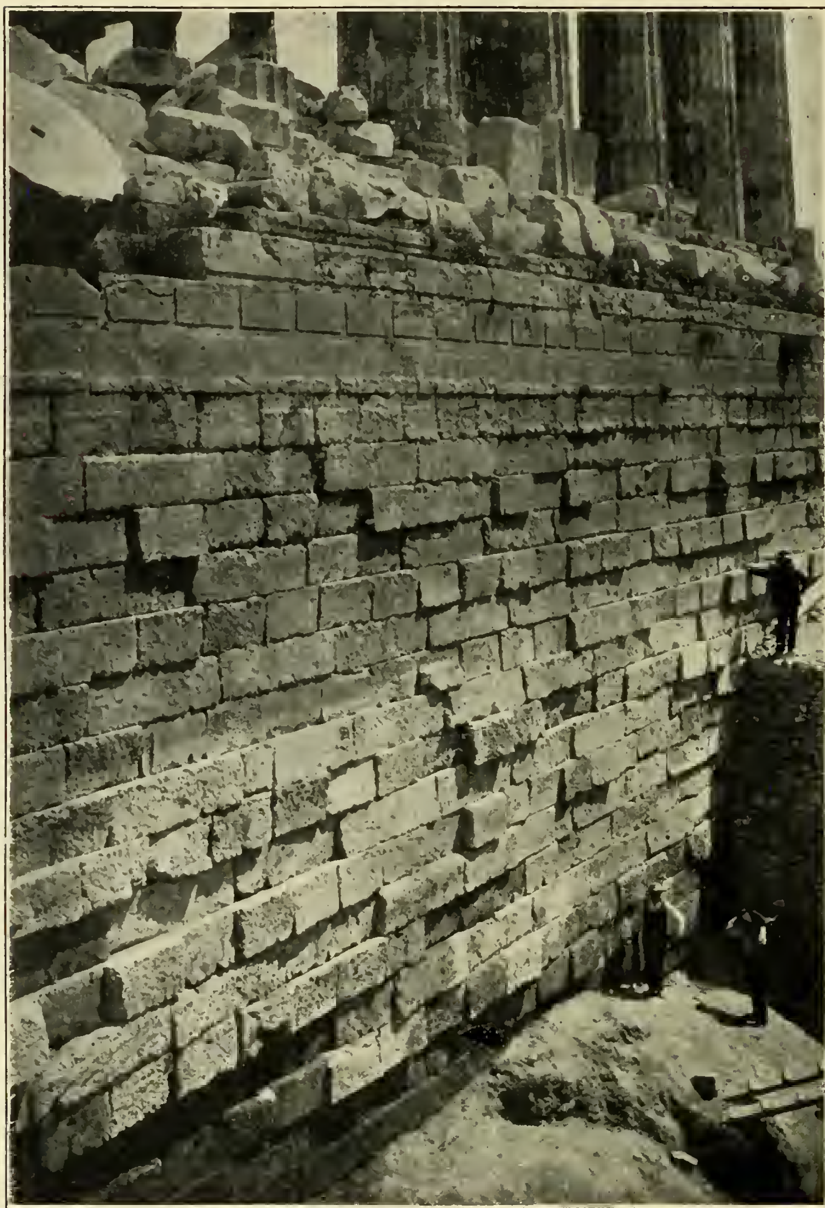
été remanié et élargi de main d'homme, que des travaux considérables avaient été accomplis pour combler la dépression profonde du sol qui se dérobait brusquement, gagner sur le vide et transformer en un plateau soigneusement nivelé la crête rocheuse qui limitait de ce côté l'aire de l'Acropole (2).

---

(1) Ross, *Arch. Aufsætze*, I, p. 88. Cf. Penrose, *Principles of Athenian Architecture*, p. 73 et 98 ; Strack, *Arch. Zeitung*, 1882, p. 241.

(2) Ziller, *Zeitschrift für Bauwesen*, 1865, p. 39 ; Michaelis, *Der Parthenon*, p. 119.

En mettant à découvert toute la face sud du soubasse-



Phot. de l'Institut archéologique allemand.

Fig. 12. — Le soubassement en pôros du Parthénon.

ment et en déblayant jusqu'au sol primitif les terres rapportées, les fouilles de M. Cavvadias ont permis d'étudier de plus près la question (1). Ce soubassement, ou stéréobate, est construit en pierre calcaire du Pirée (Fig. 12). Les assises inférieures sont à parement brut jusqu'à la seizième. Les assises supérieures, soigneusement travaillées et ravalées, devaient

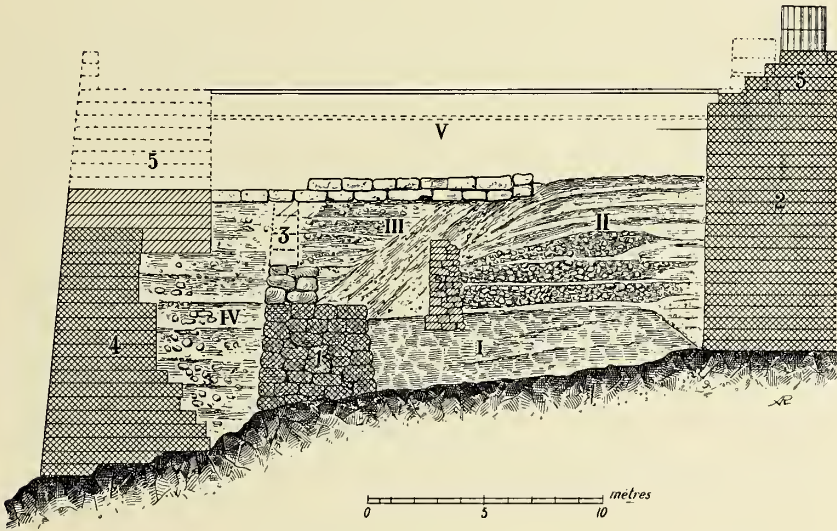


Fig. 13. — Coupe sur les couches de remblais et les murs de soutènement au sud du Parthénon. D'après Dœrpfeld. — 1. Mur pélasgique. — 2. Soubassement en pôros et mur polygonal. — 3. Mur pélasgique surélevé. — 4. Mur de Cimon.

former l'*euthyntéria,* à savoir la partie apparente du soubassement. Du côté sud, c'est-à-dire à l'endroit où la dépression était le plus profonde, le stéréobate mesure 10 mètres de hauteur, et sa hauteur diminue à mesure que le terrain se relève. Du côté nord, il finit par affleurer le rocher. C'était donc comme un gigantesque piédestal préparé pour le temple projeté, et ceux qui ont vu, en 1888, le Parthénon couronnant, avec la noble ordonnance de ses colonnes, ce puissant

(1) Voir Cavvadias et Kawerau, Ἡ ἀνασκαφὴ τῆς Ἀκροπόλεως, pl. 11-13.

soubassement ainsi déchaussé et mis à nu, ne sauraient oublier l'impression de grandeur qu'ils ont ressentie.

Les fouilles ont permis de déterminer la nature des remblais qui ont servi à combler le vide entre le stéréobate du Parthénon et le mur sud de l'Acropole, construit par Cimon après l'invasion persique. Ces couches de remblais, qui contenaient des débris des vieux monuments de l'Acropole, appartiennent à des époques différentes, et la plus élevée date du temps où, lorsque le Parthénon actuel fut édifié, la terrasse sud reçut sa forme définitive (1). Mais ce qui a apporté des révélations inattendues pour l'histoire de l'ancien Parthénon, c'est la découverte des murs de soutènement destinés à supporter la poussée des terres rapportées (Fig. 13). On a pu ainsi mettre au jour, entre le stéréobate du Parthénon et le mur de Cimon : 1° un morceau de l'ancien mur pélasgique qui a été surélevé; 2° plus près du stéréobate, un mur polygonal plus récent (Fig. 14), coupé par un escalier destiné à mettre en communication une terrasse supérieure avec celle que limitait, à un niveau inférieur, le vieux mur pélasgique (2). Tels sont les faits qu'il importait de rappeler tout d'abord.

Ross était dans le vrai, en affirmant que le Parthénon actuel occupe l'emplacement d'un temple antérieur aux guerres médiques. Où il se trompait, c'est lorsqu'il croyait pouvoir reconnaître dans cet ancien Parthénon l'Hécatompédon brûlé par les Perses, celui que signale le texte déjà cité d'Hésychius, et qui, au dire du lexicographe grec, était de 50 pieds plus petit que le Parthénon de Périclès; erreur fort excusable d'ailleurs, puisque le véritable Hécatompédon était encore inconnu. La théorie de Ross a été longtemps acceptée (3), jusqu'au jour où les fouilles nous ont appris

---

(1) Cf. Wiegand, *Arch. Poros-Architektur*, p. 111-112.
(2) Doerpfeld, *Athen. Mitteil.*, XXVII, 1902, p. 393, fig. 2, et p. 394, fig. 31.
(3) Cf. Michaelis, *Der Parthenon*, p. 6 et 7.

que le temple mentionné par Hésychius est celui dont les substructions ont été découvertes près de l'Érechtheion. Dès lors, il fallait se rendre à l'évidence et admettre qu'avant le Parthénon actuel il y avait eu sur l'Acropole deux temples d'Athéna, l'Hécatompédon des Pisistratides, et un ancien



Phot. de l'Institut archéologique allemand.

Fig. 14. — Le mur polygonal au sud du Parthénon.

Parthénon, dont la date restait à déterminer. Peu de questions ont été plus controversées et nous ne pouvons ici examiner en détail les opinions qui ont été émises (1). Les récentes recherches de M. Dœrpfeld permettent d'adopter les conclusions suivantes.

(1) L'opinion qui prévalut tout d'abord, après les fouilles de 1885, c'est que l'ancien Parthénon était postérieur aux guerres médiques, et c'est entre les années 479 et 447 qu'on en cherchait la date. M. Dœrpfeld supposait que les travaux préparatoires devaient être placés au temps de Cimon (*Athen. Mittheil.*, XVII, 1892, p. 161 et suiv.). Furtwængler proposait une date un peu plus ancienne. La construction du nouveau temple aurait été décidée aussitôt après le départ des Perses, en 479, et Thémistocle aurait conçu le projet de remplacer par un temple commun à

Si l'on examine attentivement les degrés supérieurs du stéréobate et les tambours de colonnes provenant de l'ancien Parthénon, on y trouve des traces laissées par la flamme; par suite, il n'est pas douteux que le temple ait été incendié, comme les autres sanctuaires de l'Acropole, par les Perses de Xerxès. Il est donc antérieur à la prise de l'Acropole en 480, et à la seconde dévastation de l'Attique par Mardonios en 479. Ce point définitivement fixé, il y a lieu d'indiquer par quelles phases a passé le projet de construction d'un édifice dont, à vrai dire, les premières assises ont seules été élevées.

1° Au sixième siècle, avant la chute des Pisistratides, le seul temple d'Athéna était l'Hécatompédon. Là où se dresse aujourd'hui le Parthénon, le rocher gardait son aspect primitif. Au sud, l'enceinte de l'Acropole était encore formée par le mur pélasgique, qui soutenait une terrasse basse où s'étaient peut-être groupées jadis des habitations pélasgiques.

2° *Premier projet.* — A une date qu'on peut, suivant toutes les vraisemblances, placer après l'expulsion d'Hippias, vers l'année 506 environ, les Athéniens décident de construire un nouveau temple à la déesse. On en prépare les assises, et, pour élargir le plateau du côté sud, on édifie le puissant stéréobate en pôros que nous avons décrit plus haut. A la même époque, pour masquer le stéréobate par une terrasse, on élève entre le parement sud et le mur pélasgique un mur de soutènement en appareil polygonal, avec un escalier permettant l'accès de la terrasse inférieure (Fig. 15). Entre le

Athéna et à Érechthée l'Hécatompédon détruit par les Perses. Vivement combattu par le parti conservateur, ce projet n'aurait reçu qu'un commencement d'exécution; abandonné après l'exil de Thémistocle, il aurait été repris par Périclès (*Meisterwerke*, p. 164 et suiv.). Un fragment d'une histoire d'Athènes, conservé par un papyrus, a suggéré à M. Bruno Keil une autre hypothèse. L'ancien Parthénon aurait été commencé dix ans après la bataille de Platées, c'est-à-dire en l'année 469/468 (Bruno Keil, *Anonymus Argentinensis*, Strasbourg, 1902. Cf. P. Foucart, *Revue de Philologie*, 1903, XXVII, p. 57 et suiv.). Ces théories sont aujourd'hui abandonnées.



FACE NORD.

Partie est.

stéréobate et le mur polygonal, on comble le vide par des remblais. Le temple lui-même devait être construit en pôros. On admettra facilement que les événements politiques qui ont pour résultat la nouvelle constitution donnée à Athènes par Clisthène expliquent ce projet de construction d'un nouveau temple. Les Pisistratides avaient agrandi et embelli



Phot. de l'Institut archéologique allemand.

Fig. 15. — Le mur polygonal, au sud du Parthénon, et l'escalier.

l'Hécatompédon ; la démocratie triomphante veut édifier en l'honneur d'Athéna un temple plus vaste et plus beau, hommage de la cité libérée de la tyrannie. L'initiative du projet fut sans doute prise par l'Alcméonide Clisthène, dont la famille, ennemie des Pisistratides, avait pendant son exil contribué à la construction du temple d'Apollon à Delphes.

Deuxième projet. — A une date postérieure, mais avant le sac de l'Acropole en 480, de nouveaux travaux sont entrepris pour élargir encore la terrasse sud. L'ancien mur pélasgique

est surélevé, et un nouveau mur en pôros est construit pour le doubler par endroits, lui donner plus de résistance, et rectifier l'aire de la terrasse. Quant au mur polygonal, qui avait servi de mur de soutien à l'ancienne terrasse, il devient inutile et disparaît sous les remblais.

Tout porte à croire que cet agrandissement de la terrasse sud correspond à la reprise des travaux du vieux Parthénon sur un plan modifié. On décide de l'édifier non plus en pôros, mais en marbre, tout en utilisant le stéréobate. C'est à ce temple qu'étaient destinés les tambours de colonnes en marbre encastrés dans le mur de Thémistocle. C'est à cet édifice, encore en construction, que les Perses mirent le feu, car les assises supérieures du stéréobate sont calcinées à l'ouest, près de l'angle nord, alors que le stylobate du Parthénon actuel n'a pas été touché par les flammes. Dès lors, la date de l'ancien Parthénon, dans ce qu'on peut appeler son second état, se place avec une quasi-certitude entre la fin du sixième siècle et l'année 480. Mais l'examen des faits historiques permet d'arriver à une précision plus grande encore. Qu'on songe à l'enthousiasme que provoqua dans l'âme des Athéniens la victoire de Marathon, à l'ivresse orgueilleuse qui exalta leur patriotisme; qu'on se rappelle comment ils consacrèrent ce souvenir glorieux en édifiant à Delphes un Trésor orné de belles métopes de marbre, en modifiant sur leurs monnaies le type d'Athéna dont le casque se ceint d'une couronne de lauriers. N'est-ce pas dans cette fièvre de triomphe qu'ils décident d'offrir à la déesse Poliade un temple de marbre, et n'est-ce pas dans la dizaine d'années qui sépare les deux guerres médiques, entre 490 et 480, qu'on se met à l'œuvre pour en dresser les premières assises? Il n'y a pas de conclusion plus plausible.

La restitution du temple de marbre, que, pour plus de clarté, nous désignerons comme le *second Parthénon*, est une

question fort compliquée, exigeant une enquête minutieuse poursuivie sur place. Nous essaierons d'exposer les conclusions essentielles, en mettant à profit les observations que nous avons pu faire récemment (1).

Ce sont les recherches de M. Dœrpfeld qui ont fourni le point de départ; elles ont été complétées par celles de M. Hill,

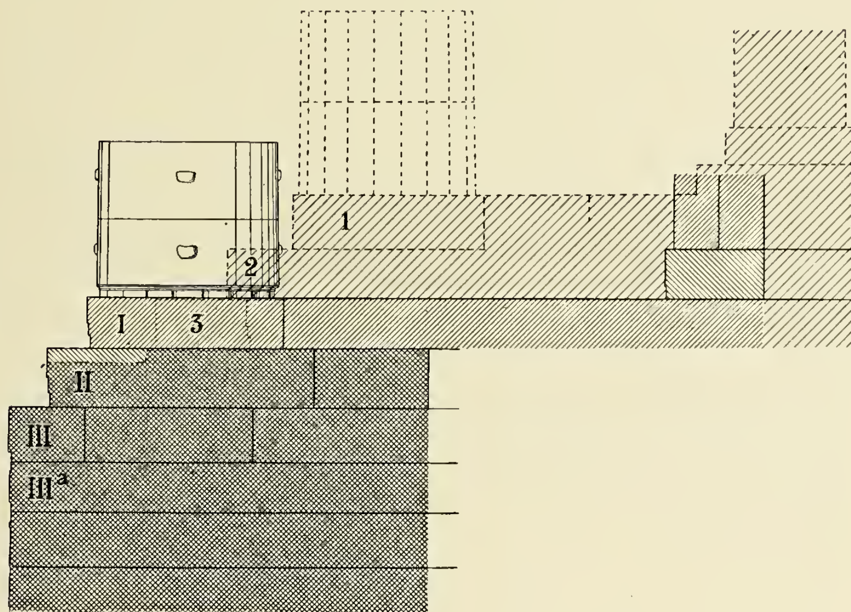


Fig. 16. — Coupe sur le soubassement et les degrés de l'ancien et du nouveau Parthénon. D'après Dœrpfeld.

directeur de l'École américaine d'Athènes (2). Considérons la figure ci-jointe (Fig. 16) empruntée à un article de M. Dœrpfeld (3). Elle représente une coupe sur le soubassement de pôros et sur la *crépis* à trois degrés du temple actuel. En

---

(1) Je remercie M. Kurt Müller, second secrétaire de l'Institut archéologique allemand, qui a bien voulu me guider à l'Acropole pour cette étude.

(2) Ces recherches ont été exposées par M. B.-H. Hill, *The older Parthenon. American Journal of Archæology*, t. XVI, 1912, p. 535-558, pl. VIII-IX.

(3) *Athen. Mitteil.*, XXVII, 1902, p. 383, fig. I.

commençant par le bas, c'est-à-dire par les assises en pôros, on reconnaît d'abord l'*euthyntéria* (III [a]) puis deux degrés encore en place (III, II) qui seraient les degrés inférieurs du vieux temple. Le degré supérieur (I) n'est plus apparent, ayant été remplacé par le degré inférieur en marbre du Parthénon actuel. Mais M. Dœrpfeld avait pu constater, grâce à un morceau conservé près de l'angle sud-ouest, qu'on avait employé pour l'établir une matière plus dure et plus résistante que le pôros, la pierre de Kara. M. Dœrpfeld y reconnaissait le degré supérieur, c'est-à-dire le stylobate, du second Parthénon.

Se fondant sur ces données, il restituait un temple dont le niveau était plus bas que celui du temple actuel. Quant aux dimensions, elles lui paraissaient être fournies par les faits suivants : 1° à l'angle ouest-nord, on constate que le stéréobate de pôros a été prolongé par un raccord très apparent, exécuté certainement après coup, lorsqu'on élargit du côté nord l'aire du nouveau Parthénon, celui de Périclès ; le travail des assises, dans la partie raccordée, est moins soigné que celui des assises anciennes, et on y a employé des matériaux disparates, marbre et pôros ; 2° du côté est le stéréobate dépasse de $4^{m}28$ le degré inférieur du Parthénon actuel, et reste ainsi inutilisé. M. Dœrpfeld en concluait que le temple commencé après 479 était plus long et moins large que le temple actuel. Dans une restitution qui a été longtemps acceptée (1), il lui donnait, comme dimensions au stylobate, $75^{m}06$ de longueur et $29^{m}60$ de largeur, alors que pour le Parthénon la longueur est de $69^{m}51$, et la largeur de $38^{m}86$. L'ancien temple aurait donc été octastyle, avec dix-neuf colonnes sur les longs côtés, tandis que le temple actuel en

(1) *Athen. Mittheil.*, XVII, 1892, p. 167-168, pl. VIII, où le plan restauré de l'ancien Parthénon est superposé à celui du nouveau temple. Cf. Jahn-Michaelis, *Tabulæ arcem Athenarum illustrantes*, p. VIII, 1 ; voir aussi L. d'Ooge, *The Acropolis*, p. 89, fig. 35.

a dix-sept. Pour expliquer ces proportions allongées, il fallait admettre que l'ancien Parthénon reproduisait les dispositions essentielles de l'Hécatompédon des Pisistratides, et possédait le même nombre de pièces, à savoir la cella de l'est, la chambre de l'ouest, et les deux petites chambres intermédiaires (οἰκήματα) qui les séparaient. C'est ainsi que le restitue M. Dœrpfeld dans le plan reproduit ci-dessous (Fig. 17).

Les investigations faites par M. Hill obligent à modifier ce plan sur plusieurs points, au moins en ce qui concerne le

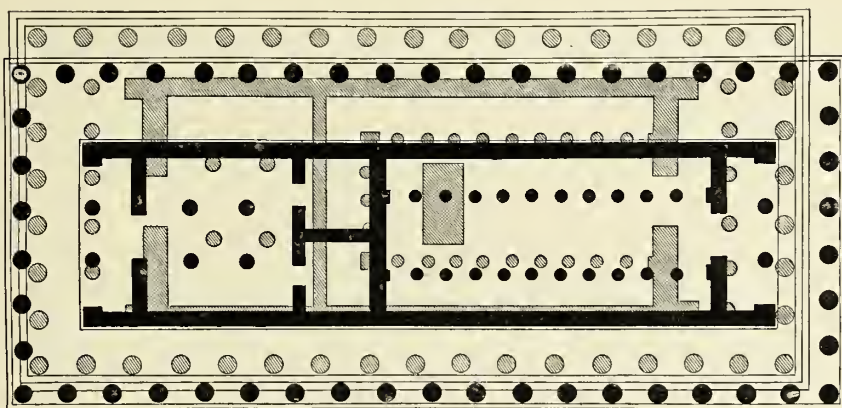


Fig. 17. — Plans superposés de l'ancien Parthénon (en noir) et du Parthénon de Périclès (en hachures). D'après Dœrpfeld.

temple de marbre commencé après Marathon. Tout d'abord le savant américain a constaté que le morceau de degré en pierre de Kara, encore en place du côté sud, derrière le degré inférieur du Parthénon, est bien *in situ* (Fig. 18). Or, c'est une pierre d'angle, et par suite elle permet de déterminer très exactement l'aire du second Parthénon (1). D'autre part, il a reconnu que le degré en pierre de Kara existe encore derrière le même degré du Parthénon, et se continue sur toute

(1) J'adresse mes remerciements à M. Hill qui m'a obligeamment communiqué la photographie et les dessins de M. W.-B. Dinsmoor reproduits ci-joint.

la face sud avec les mêmes moulures caractéristiques. Il fait partie de la *crépis* du vieux temple et constitue le degré inférieur; les deux autres étaient en marbre. Quant aux anciens degrés en pôros (fig. 16, III[a], III, II) aménagés pour le premier temple projeté, ils formaient autour du second Parthénon un podium qui n'était pas visible et mesurait 2ᵐ 10 de

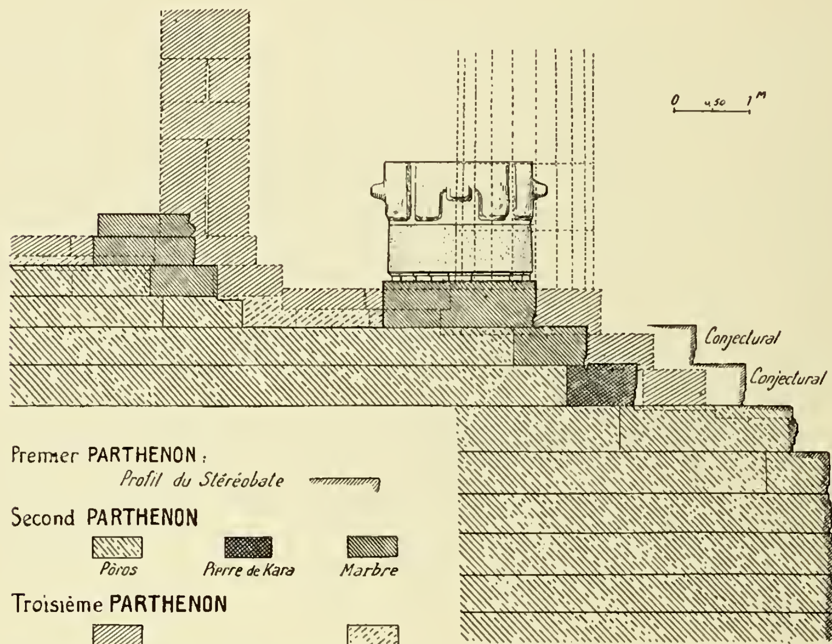


Fig. 18. — Coupe sur le soubassement en pôros et les degrés du second et du troisième Parthénon. D'après la restitution de B.-H. Hill.

largeur sur les longs côtés, avec un espace un peu plus grand sur les deux façades. Par suite, il y a lieu de réduire les dimensions du temple en marbre, c'est-à-dire du plus récent des deux précurseurs du Parthénon de Périclès. Il ne mesure plus au stylobate que 67 mètres de longueur, avec une largeur de 23ᵐ 57. Le temple était bien dorique périptère; mais le nombre des colonnes doit être diminué. Il y en avait seulement six sur les deux façades, et seize sur les longs côtés.

Le sécos était amphiprostyle, avec quatre colonnes doriques, détachées en avant du pronaos et de l'opisthodome. Enfin, il faut renoncer à attribuer à l'ancien Parthénon les trois pièces de l'ouest que possédait l'Hécatompédon du sixième siècle. Il n'avait qu'une cella à l'est, celle d'Athéna Polias, et une pièce unique à l'ouest. Ainsi, le second Parthénon se rapprochait beaucoup du temple actuel; il offrait un plan analogue, avec les mêmes divisions (Fig. 19).

A n'en pas douter, si l'architecte du second temple en avait

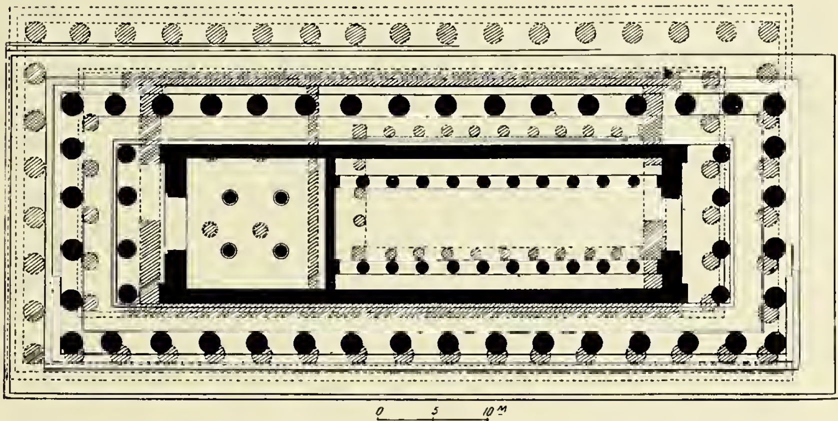
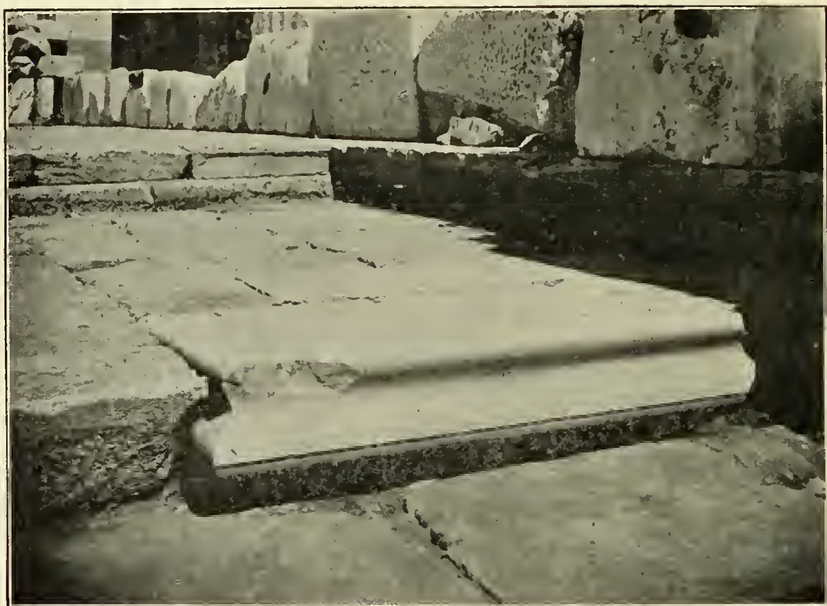


Fig. 19. — Plans superposés de l'ancien Parthénon (en noir) et du Parthénon de Périclès (en hachures). D'après la restitution de B.-H. Hill.

ainsi réduit les proportions, par rapport à celles de l'édifice qui devait être construit en pôros, c'est qu'il mettait en œuvre une matière plus riche et plus coûteuse. L'examen des membres d'architecture provenant des monuments permet de juger que l'exécution en aurait été fort soignée, et il est possible d'en identifier un certain nombre. On sait déjà que des tambours de colonnes simplement dégrossis sont encastrés dans le mur de Thémistocle. D'autres, découverts dans les fouilles de 1885, se trouvent près du musée de l'Acropole, et plusieurs montrent l'amorce des cannelures. Des morceaux des

degrés en marbre ont été employés pour la partie raccordée qui prolonge l'ancien stéréobate; ils sont visibles à l'angle ouest-nord. Mais le fragment le plus digne d'attention a été retrouvé par M. Hill sous le pavement du nouveau Parthénon. C'est la partie inférieure d'un pilastre d'ante, décoré à sa base d'une moulure ronde, encore inachevée,



Phot. de l'École américaine d'Athènes.

Fig. 20. — Base d'un pilastre d'ante de l'ancien Parthénon.

analogue à celle qu'on observe au temple connu sous le nom de Théseion; elle devait se poursuivre au pied du mur du sécos sur ses quatre faces. Sur le lit de pose on remarque des rainures toutes fraîches préparées pour des agrafes de scellement qui n'ont pas été posées, si bien que l'assise apparaît telle qu'elle était sur le chantier, lorsque les Perses envahirent l'Acropole (1). A voir la belle qualité des matériaux, le soin

(1) *American Journal of Archæology*, t. XVI, 1912, p. 552, fig. 18.







ANGLE EST-NORD.

Vue d'ensemble.

de l'exécution, on se rend compte que le monument devait, dans la pensée des Athéniens, éclipser les autres temples doriques de la Grèce (Fig. 20).

Si les travaux avaient suivi leur cours, Athènes aurait possédé un Parthénon quelque peu archaïque, contemporain du temple d'Égine. Les Perses se chargèrent de faire la place nette pour le monument qui devait plus tard réaliser un tout autre idéal. Les premières assises et les tambours inférieurs des colonnes étaient à peine en place, et le stéréobate était encore couvert d'échafaudages, lorsque, en 480, les soldats de Xerxès pénétrèrent sur l'Acropole, la mirent à sac, et en incendièrent les monuments (1). Avec les bois des échafaudages, ils allumèrent un bûcher dans le chantier du vieux Parthénon et n'y laissèrent que des débris et des marbres calcinés.

II — LE PARTHÉNON DE PÉRICLÈS

L'ACROPOLE APRÈS LES GUERRES MÉDIQUES

Pendant tout le temps qui s'écoule entre la seconde invasion perse et l'année 447, le soubassement de pôros construit pour l'ancien Parthénon reste inutilisé. Ce n'est pas, en effet, au lendemain des guerres médiques que les Athéniens peuvent y édifier un nouveau temple. Lorsqu'ils rentrent dans leur ville après la victoire de Platées, en 479, ils trouvent partout les traces de la fureur avec laquelle les Perses se sont acharnés à la destruction : l'Acropole couverte de ruines, l'Agora dévastée, la nécropole du Céramique jonchée des débris des monuments funéraires brisés par les soldats

(1) Hérodote, VIII, 53.

de Xerxès, les campagnes systématiquement ravagées pendant la seconde occupation par Mardonios. Si le projet de reconstruction des temples de l'Acropole est un de ceux qui s'imposent tout d'abord, il faut en ajourner l'exécution, obéir à des nécessités plus impérieuses, et surtout attendre que les ressources du trésor d'Athéna permettent de remplacer par des édifices que l'on rêve déjà somptueux et magnifiques les vieux temples archaïques incendiés par les Perses (1).

Le premier souci des Athéniens, ce fut de mettre la ville en défense. Thémistocle y pourvut en construisant, dès la fin de l'année 479, le mur d'enceinte de la ville basse, édifié avec une hâte fiévreuse (2), en fortifiant le Pirée pour assurer un abri à la flotte de guerre. Quant à l'Acropole, il se borna à relever le mur nord, travail rapidement conduit, et pour lequel on employa les débris des monuments ruinés par les Perses, ainsi que des membres d'architecture provenant de l'Hécatompédon des Pisistratides, et vingt-deux tambours de colonnes en marbre non cannelés, qui se trouvaient, au moment de l'invasion, dans le chantier du vieux Parthénon et qui portent encore des traces de flamme.

Pourtant Athéna ne pouvait pas se passer d'un temple et il fallait un local pour y conserver le trésor de la déesse. Comment fut-il donné satisfaction à ces besoins urgents? Nous touchons ici à l'une des questions les plus controversées, parmi celles qui concernent l'histoire de l'Acropole au cinquième siècle. Sans nous engager dans de minutieuses discussions, nous adopterons la solution qui nous paraît le plus vraisemblable (3). Bien qu'aucun texte ne nous renseigne d'une façon décisive, nous croyons volontiers que l'ancien

(1) Voir Lechat, *La Sculpture attique avant Phidias*, p. 424-437 ; *Les conséquences de l'invasion perse.*

(2) Thucydide, I, 89. Cf. Noack, *Athen. Mitteil.*, XXXVI, 1907, p. 123, 160, 473-566.

(3) C'est celle qu'a indiquée Michaelis, *Arch. Jahrbuch*, XVII, 1902, p. 22-23.

Erechtheion fut provisoirement relevé de ses ruines pour abriter la vieille statue de bois d'Athéna. Quant à l'Hécatompédon, les murs étaient encore utilisables après le départ des Perses. On renonça à restaurer les colonnes de la péristasis; le fait paraît certain, puisque des fragments de l'architrave servirent de matériaux pour la construction du mur nord. On se contenta donc de remettre en état les deux cellas de l'est et de l'ouest, et les deux chambres du milieu, les οἰκήματα, qui, avant l'invasion perse, étaient sous la garde des trésoriers de la déesse, et où l'on conservait le trésor. Il est très légitime de supposer qu'elles restèrent affectées au même usage, ainsi que la cella de l'ouest, jusqu'au moment où l'achèvement du nouveau Parthénon les rendit inutiles. Quand le nouvel Érechtheion fut commencé, peut-être après 420, pendant la trêve qui suivit la paix de Nicias, peut-être plus tôt, le vieil Hécatompédon était condamné et destiné à disparaître. Il dut être rasé au moment où s'éleva la tribune des *Corés*, dont les fondations empiètent sur le stylobate de la colonnade extérieure, et il n'existait plus lorsque, en 406/405, éclata dans l'Érechtheion un incendie qui endommagea les plafonds de la cella d'Athéna Polias (1).

Après le bannissement de Thémistocle, en 470, Cimon continue son œuvre, et c'est à défendre la Grèce contre un

(1) Ὁ παλαιὸς τῆς Ἀθηνᾶς νεὼς ἐνεπρήσθη. Xénophon, *Helléniques*, I, 6, 1, Michaelis pense que ce texte vise l'Hécatompédon, qui aurait ainsi subsisté jusqu'en 406/405 (*Arch. Jahrbuch*, XVII, 1902, p. 22). Nous croyons plutôt, avec Furtwængler (*Sitzungsberichte der bayer. Akad.*, I, 1898, p. 351), qu'il s'agit de l'Érechtheion, et que la disparition du vieux temple du sixième siècle est antérieure à l'incendie mentionné par Xénophon. M. Dœrpfeld a soutenu une théorie toute différente sur la durée de l'Hécatompédon (*Athen. Mittheil.*, XII, 1887, p. 59-61; XXII, 1897, p. 177-178). Suivant lui, l'ancien temple d'Athéna aurait été réédifié, après l'invasion perse, avec sa colonnade; celle-ci aurait été supprimée, au cours des travaux de l'Érechtheion, quand fut construite la tribune des *Corés*. L'Hécatompédon aurait subsisté ainsi, sans péristasis, pendant toute l'antiquité, et n'aurait été détruit qu'à l'époque byzantine. M. Petersen a combattu cette théorie (*Athen. Mittheil.*, XII, 1887, p. 62-72). D'autre part, M. Frazer se refuse à croire que l'Hécatompédon ait été relevé après les guerres médiques (*Pausanias's Description of Greece*, II, p. 580-582).

retour offensif des Perses qu'il dépense toute son activité. Grâce à l'habile politique d'Aristide, Athènes est à la tête d'une grande confédération maritime dont le siège officiel est à Délos, et qui groupe, avec les îles de la mer Égée, les villes ioniennes d'Asie Mineure. Chef de la flotte alliée, Cimon soutient contre les Perses une guerre heureuse dont la victoire de l'Eurymédon est le plus brillant épisode. Toutefois, si le trésor de la Ligue, conservé à Délos et géré par des hellénotames athéniens, suffit à couvrir les frais de la guerre et à entretenir la flotte fédérale qui devient bientôt celle d'Athènes, le moment n'est pas encore venu de relever les temples de l'Acropole. Cimon ne fait qu'y compléter les travaux de défense. Vers 465, il emploie une partie du butin provenant de la bataille de l'Eurymédon à construire le mur dont les puissantes assises limitent aujourd'hui le plateau du côté sud (1). La terrasse aménagée au sud du soubassement de l'ancien Parthénon est par suite élargie ; pour niveler le terrain, on remplit le vide avec des remblais où l'on accumule les débris laissés par l'invasion perse (2). Mais l'emplacement du futur Parthénon reste toujours ce qu'il était au lendemain de la dévastation de l'Acropole.

LES TRAVAUX DU PARTHÉNON

En 449, la mort de Cimon, enlevé par la maladie, en pleine victoire, dans les eaux de Salamine de Chypre, fait de Périclès le chef de la démocratie athénienne. Suivant le mot de Plutarque, « élevé seul au-dessus de tous les citoyens, il jouit d'un pouvoir presque absolu » (3). Ce pouvoir, il va

(1) Plutarque, *Cimon*, 13. Cf. Jahn-Michaelis, *Arx Athenarum*, p. 9-10.
(2) Voir la figure 13.
(3) Plutarque, *Vie de Périclès*, 15.

le mettre au service de projets longuement caressés. Maître du gouvernement, fort de l'autorité que lui donnent son éloquence, sa volonté puissante et réfléchie, il peut enfin réaliser un rêve cher aux Athéniens, en faisant renaître de ses ruines une Acropole toute brillante d'édifices de marbre, en payant à Athéna la dette de reconnaissance de la cité par la plus magnifique des offrandes, le Parthénon.

En politique prévoyant, il s'était préoccupé de longue date d'assurer au trésor de la déesse les ressources nécessaires. Déjà, en 456, il avait proposé de convoquer à Athènes un congrès panhellénique, pour aviser aux moyens de relever les temples brûlés par les Barbares. L'opposition maussade et jalouse de Sparte avait fait échouer le projet. Les Athéniens s'étaient retournés vers la Ligue maritime. En 454, ils obtiennent qu'un soixantième du tribut versé par les villes alliées à la caisse fédérale de Délos, à savoir une mine par talent, soit prélevé par les hellénotames et remis aux mains des trésoriers de la déesse. Cette *aparkhé* est régulièrement versée à dater de 454, et nul doute que les alliés ne l'aient consentie pour contribuer à l'édification d'un temple à Athéna, à la déesse qui avait donné aux Grecs la victoire sur les Perses (1). La même année, Périclès prend l'initiative d'une mesure décisive, qui met à la disposition d'Athènes les réserves accumulées dans la caisse fédérale. Suivant sa proposition, le trésor d'empire est transféré à l'Acropole, sous le prétexte de le mettre à l'abri d'un coup de main des Perses (2). Rien n'est changé en apparence à son affectation; c'est toujours un trésor de guerre, et l'expédition de Cimon à Chypre, en 449, vient à point pour démontrer aux yeux des alliés l'op-

(1) P. Foucart, *Revue de Philologie*, 1903, p. 10-11.
(2) Keil (*Anonymus Argentinensis*, p. 133 et suiv.) a proposé de placer en 450 le transfert à Athènes du trésor d'empire. Ses conclusions ont été combattues par Wilcken (*Hermes*, 1907, p. 374 et suiv.).

portunité du transfert. Mais bientôt les hostilités cessent avec la Perse; la paix est signée en 445, et des négociations avec Sparte achèvent de l'assurer. Périclès peut dès lors consacrer aux grands travaux dont le plan a été longuement mûri les ressources de la caisse fédérale, riche de réserves qui, au moment du transfert, se montent à environ 3.000 talents. Vers 443, elles atteignent au chiffre de 5.000 talents. En vain le chef du parti conservateur, Thucydide fils de Mélésias, cousin de Cimon, combat la politique impérialiste de Périclès, et se fait le champion des alliés. Son exil, en 443, laisse le champ libre à Périclès. En 440, la distinction jusque-là officiellement maintenue entre le trésor d'Athéna et le trésor d'empire est abolie, et les trésoriers de la déesse disposent pour les dépenses du Parthénon d'une caisse abondamment garnie. On peut évaluer à 6.000 talents le montant des deux caisses réunies (1). Ce transfert du trésor fédéral à Athènes avait, dit-on, été déjà discuté devant Aristide, à qui Plutarque prête ce mot : « Ce ne serait pas une mesure correcte, mais ce serait une bonne mesure (2). » Ainsi en jugea Périclès qui fit triompher la raison d'État pour payer envers Athènes la dette de la Grèce, pour donner à la ville qui avait été l'âme de la résistance et qui avait le plus cruellement souffert de l'invasion des Barbares, une nouvelle et brillante parure de monuments.

En ce qui concerne l'Acropole, Périclès avait conçu un projet de grands travaux d'ensemble, comportant la réfection complète des temples et des édifices détruits par l'invasion. De magnifiques Propylées de marbre devaient remplacer l'ancienne porte monumentale à façade dorique, qui s'ouvrait

(1) Voir sur cette question : Lechat, *La Sculpture attique avant Phidias*, p. 427; E. Cavaignac, *Études sur l'histoire financière d'Athènes au cinquième siècle*, p. 59, 72, 80, 93.

(2) Plutarque, *Vie d'Aristide*, 25.

dans le mur pélasgique et qui avait été sans doute construite entre les années 490 et 480, alors que s'élevaient les premières assises du vieux Parthénon (1). En 450, peut-être avant, le parti conservateur avait décidé la construction d'un temple à Athéna Niké. Il devait occuper la plate-forme du bastion ou *pyrgos* relevé après 480 pour commander l'entrée de l'Acropole. L'architecte Kallicratès en avait dressé les devis. Périclès fit ajourner cette construction qui gênait le plan établi par Mnésiclès pour les Propylées. C'est seulement vers 432 que, à la suite d'une transaction, Mnésiclès modifia le plan primitif pour permettre l'édification du charmant petit temple ionique d'Athéna Niké (2). Quant au Parthénon, le soubassement était prêt depuis longtemps, et attendait le monument qui allait proclamer la gloire d'Athènes et sa piété envers la déesse protectrice de la cité. Enfin, il est permis de croire que Périclès comprenait, dans ses grands travaux, la construction du nouvel Érechtheion, destiné à remplacer par un édifice unique les deux vieux temples relevés à la hâte au lendemain des guerres médiques (3). En réalité, aucun texte ne nous renseigne sur la date où il fut commencé, et nous savons seulement que les travaux, interrompus par la

---

(1) Dœrpfeld, *Athen. Mitteil.*, XXVII, 1902, p. 405-406; Weller, *American Journal of Archæology*, VIII, 1904, p. 35 et suiv. Une autre théorie place les anciens Propylées au temps des Pisistratides; Judeich, *Topographie von Athen*, p. 62.

(2) L'inscription relative à la décision de 450 a été publiée dans l'*Éphéméris archéologique* de 1897, p. 176. Cf. Keil, *Anonymus Argentinensis*, *Beilage*, p. 302-325. Peu de questions ont été plus controversées que celle de la date du temple d'Athéna Niké (Voir Judeich, *Topographie von Athen*, p. 201). Les recherches de Wolters (*Bonner Studien*, 1890, p. 92 et suiv.) et de Koester (*Arch. Jahrbuch*, XXI, 1906, p. 129-147) ont fourni des arguments très forts en faveur de la théorie qui place la construction vers 432, c'est-à-dire au temps de l'achèvement des Propylées. Le projet, abandonné sous l'influence de Périclès dont il contrariait les plans, fut sans doute repris par le parti conservateur, et Mnésiclès dut modifier le plan de l'aile sud pour faire une place au nouveau temple.

(3) Nous croyons devoir écarter l'hypothèse de Furtwængler, suivant laquelle, dans la pensée de Périclès, le Parthénon devait remplacer la cella de l'ancien Hécatompédon réservée à Athéna, et recevoir la vieille idole de la déesse, projet révolutionnaire, contre lequel aurait protesté le parti conservateur en faisant construire l'Érechtheion (Furtwængler, *Meisterwerke*, p. 171 et suiv.).

guerre du Péloponèse, étaient assez avancés quand ils furent repris en 409, au cours d'une période d'accalmie. Mais il est très vraisemblable que, dans le temple actuel, une partie seulement du plan primitif a été réalisée et que le premier projet comportait une construction plus étendue et plus symétrique (1). Nous inclinerions volontiers, avec M. Dœrpfeld, à faire honneur à Périclès de ce projet qui réunissait dans les cellas d'un édifice unique, sur l'emplacement même du trou du trident et de la source d'eau salée, les cultes d'Athéna Polias, de Poseidon et d'Érechthée. Ainsi, ce que Périclès allait entreprendre, avec le sentiment de répondre aux plus légitimes aspirations de l'âme nationale, c'était la création d'une Acropole toute neuve, reconstruite sur un plan d'ensemble longuement médité, où serait effacée toute trace des ruines laissées par les Perses, et qui ferait à la fois l'orgueil d'Athènes et l'admiration de la Grèce.

A quelle date commencèrent les travaux du Parthénon (2)? Bien souvent discutée, la question est aujourd'hui résolue grâce à des documents précis, aux textes épigraphiques qui nous ont conservé des fragments des comptes relatifs à la construction du temple (3). La surveillance des travaux était en effet confiée à une commission d'épistates qui, chaque année, établissait le relevé des reliquats de l'année précédente, des sommes versées soit par les trésoriers de la déesse, soit par les hellénotames, soit par d'autres collèges de magistrats, et celui des dépenses. Ces comptes sont datés pour chaque exercice par la mention du secrétaire de la prytanie et par celle de l'archonte éponyme (4). Or, en

---

(1) Doerpfeld, *Athen. Mitteil.*, XXIX, 1904, p. 101-107.

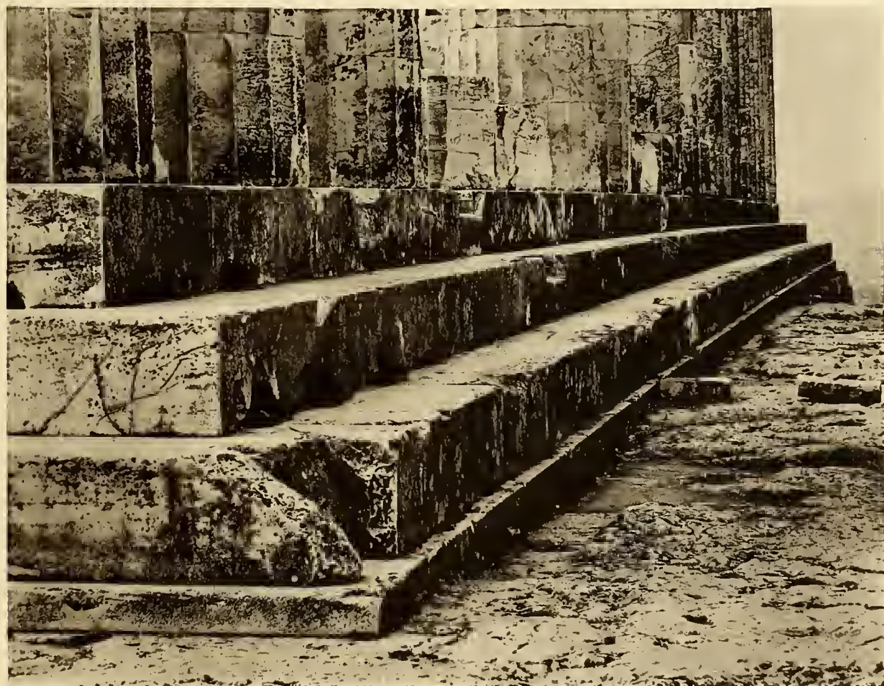
(2) Beulé la plaçait en 444 (*L'Acropole d'Athenes*, I, p. 46) et Michaelis en 454 (*Der Parthenon*, p. 10-11).

(3) *Corpus inscr. atticar.*, I, 300-313; IV, I, 297 *a b*, 300-302, 311 *a*; Jahn-Michaelis, *Arx Athenarum*, p. 94.

(4) M. P. Foucart a fait remarquer l'importance de la formule employée pour



Angle ouest-nord.



Face nord.

DÉTAILS DU STYLOBATE.

434/433, on en était à la quatorzième année des comptes, et en 433/432 à la quinzième (1). La date de début des travaux se trouve ainsi rigoureusement fixée à l'année 447. C'est à ce moment que les chantiers s'ouvrent sur l'Acropole, et que commence la construction du Parthénon dont les plans et les devis avaient été arrêtés au cours des deux années précédentes.

L'architecte du Parthénon était Ictinos, qui devait plus tard construire le temple d'Apollon à Phigalie. L'exécution des travaux était confiée à Kallicratès (2), ce même architecte qui avait, vers 450, dressé les devis du temple d'Athéna Niké (3) et qui est connu pour avoir exécuté d'autres travaux, notamment le mur du milieu des Longs Murs. Nous savons en outre, par une inscription, qu'il avait construit sur l'Acropole un petit édifice, peut-être un corps de garde (4). Mais l'homme à qui devait revenir l'honneur de réaliser la pensée de Périclès et d'être vraiment l'âme de cette grande entreprise, c'était le sculpteur Phidias, fils de Kharmidès. Déjà, aux environs de l'année 450, par la consécration de sa grande statue de la *Promachos* et de l'*Athéna Lemnienne*, Phidias avait, pour ainsi dire, pris pied sur l'Acropole. Il s'était révélé comme le représentant le plus accompli de cette nouvelle génération d'artistes qui avait grandi au lendemain des guerres médiques, bercée par des récits de victoires, exaltée par l'orgueil du triomphe. L'amitié de Périclès allait en faire le chef officiel. « C'est Phidias, écrit

---

désigner l'archonte : ἄρχοντος 'Αθηναίοις. Elle prouve que les alliés contribuaient aux dépenses en versant au trésor de la déesse le soixantième de leur tribut. Le Parthénon était ainsi l'offrande commune des Athéniens et des alliés (*Revue de Philologie*, 1903, p. 10-11).

(1) Koehler, *Athen. Mittheil.*, IV, 1879, p. 33-35 ; P. Foucart, *Bull. de corresp. hellénique*, XIII, 1889, p. 174-178.

(2) Plutarque, *Périclès*, 13.

(3) *Éphéméris arch.*, 1891, p. 176. Cf. Jahn-Michaelis, *Arx Athenarum*, p. 93, 6 ; Michel, *Recueil d'inscriptions grecques*, nº 671.

(4) P. Foucart, *Bull. de corresp. hellénique*, XIV, 1890, p. 177.

Plutarque, qui dirigeait tout et donnait des instructions pour tout, bien qu'il eut à sa disposition, pour les divers travaux, de grands architectes et de grands artistes. » C'est à lui qu'était échue la mission de tracer le programme qu'il allait imposer à des maîtres, les premiers après lui, de grouper tous les efforts et de les discipliner afin d'assurer à l'œuvre commune une forte et harmonieuse unité (1).

Jamais pareille activité n'avait régné sur l'Acropole, et Périclès pouvait à bon droit rappeler que tous les Athéniens qui ne recevaient pas la solde militaire en prenaient leur part et y trouvaient leur profit. « J'ai, disait-il, appliqué ces citoyens à la construction de grands édifices où les arts de toute espèce pourront s'occuper longtemps (2). » Et Plutarque lui fait tracer un tableau singulièrement vivant de tous les corps de métier en travail. Pour mettre en œuvre les matériaux amenés à grands frais sur le plateau de l'Acropole, marbre, bronze, ivoire, or, bois d'ébène et de cyprès, toute une armée d'artistes et d'artisans était sur pied : « charpentiers, modeleurs, bronziers, tailleurs de pierre, ouvriers habiles à teindre l'or et à amollir les feuilles d'ivoire, peintres, ornemanistes, toreuticiens », sans parler des vaisseaux qui déchargeaient au Pirée leurs cargaisons de bois précieux, ni des convois qui amenaient à pied d'œuvre les marbres débités dans les carrières du Pentélique (3). C'était, dans la ville en rumeur et sur le rocher sacré, comme une fièvre de labeur, une allégresse active et joyeuse qui, s'il faut en croire une anecdote enregistrée par plusieurs écrivains grecs, gagnaient jusqu'aux animaux. Un vieux mulet hors d'âge, longtemps employé au charroi des marbres, avait été remis en liberté.

(1) Cf. Lechat, *Phidias*, p. 64 et suiv., et notre étude sur *Phidias*, p. 20 et suiv.
(2) Plutarque, *Périclès*, 13.
(3) Les comptes du Parthénon font mention des dépenses relatives à la λιθαγωγία et à la λιθουλκία (*Corpus inscr. atticar.*, I, 312, 297 *a*).

Il attendait au Céramique les attelages qui devaient hisser sur les pentes de l'Acropole les énormes blocs, et les accompagnait pour les entraîner par son ardeur. Le peuple décida qu'il serait nourri aux frais de la cité comme un athlète chargé d'années et de gloire (1). Cependant, tandis que s'élevait la blanche colonnade du Parthénon, que des maîtres sculpteurs taillaient dans le marbre les métopes et la frise, et préparaient les statues des frontons, Phidias, dans l'atelier qu'il s'était fait construire sur l'Acropole, travaillait à la statue chryséléphantine de la Parthénos, qui devait, comme un colossal joyau d'or et d'ivoire, resplendir au fond de la cella du temple.

Si Athènes voyait avec orgueil s'édifier le Parthénon, il y avait pourtant des mécontents. Le parti conservateur, opposé à la politique de Périclès, ne désarmait pas. Affectant de défendre la cause des alliés, les adversaires du grand stratège protestaient contre l'emploi, fait à l'unique profit d'Athènes, du trésor de la Ligue, et Plutarque nous a conservé l'écho de ces accusations. « Le peuple se déshonore; il a suivi de mauvais conseillers, quand il a transporté de Délos chez lui les trésors communs de la Grèce... Et la Grèce juge qu'on lui inflige un outrage sanglant, qu'on la traite avec un sans-gêne digne d'un tyran, quand elle constate que les richesses apportées par elle sous la pression d'une nécessité impérieuse, en vue de la guerre, nous servent à dorer et à farder notre ville comme une fille, à la couvrir de pierres coûteuses, de statues, de temples de 1.000 talents. » A quoi Périclès répondait fièrement qu'Athènes tenait tous ses engagements. « Il faut que le peuple sache qu'il ne doit pas de comptes aux alliés, puisqu'il se bat pour eux et qu'il tient en

---

(1) Aristote, *Histoire des animaux*, p. 24. Cf. Ælien, *De nat. anim.*, p. 48; Plutarque, *De solertia anim.*, 13.

respect les Barbares, sans qu'ils aient à fournir ni un cheval, ni un vaisseau, ni un hoplite (1). » L'amitié que Périclès témoignait à Phidias lui valait aussi de perfides attaques, et les poètes comiques s'égayaient des visites que faisaient aux travaux de l'Acropole les femmes élégantes d'Athènes.

Grâce aux inscriptions, il est possible de suivre presque année par année l'exécution des travaux du Parthénon (2). Ils commencent, comme on le sait déjà, en 447/446, sous l'archontat de Timarchidès. En 446/445, ils sont momentanément suspendus, à cause de la campagne d'Eubée, et reprennent l'année suivante. En 444/443, sous l'archontat de Praxitélès, on trouve la plus ancienne mention de l'*aparkhé*. La nouvelle flotte de trières est construite, et le surplus des fonds est affecté aux dépenses du Parthénon. En 443/442, les trésoriers d'Athéna cessent d'y contribuer, l'argent du trésor de la déesse étant affecté à l'exécution de la statue chryséléphantine. En 441/440, les cannelures des colonnes sont achevées, et l'on commence à travailler aux plafonds et à la toiture. En 440/439, la couverture de l'édifice est complète et l'on procède à des charrois de marbre dans les ateliers, sans doute pour que les sculpteurs chargés d'exécuter les statues des frontons puissent se mettre à l'œuvre.

Dans l'été de l'année 438, sous l'archontat de Théodoros, le gros œuvre du Parthénon était terminé, et l'aménagement intérieur assez avancé pour que l'on pût inaugurer solennellement, aux grandes Panathénées, la statue chryséléphantine de l'Athéna Parthénos (3). Toutefois les comptes relatifs aux dépenses n'étaient pas clos. Nous savons qu'on travaillait encore au temple en 433/432. Mais, comme à cette date on

(1) Plutarque, *Périclès*, 12.

(2) M. W.-B. Dinsmoor a donné le résumé chronologique de ce que les textes épigraphiques nous apprennent sur les travaux du Parthénon. *Attic Building Account*, I. *The Parthenon*. *American Journal of Archæology*, XVII, 1913, p. 77-80.

(3) Philochore, *Fragm.*, 97 ; Jahn-Michaelis, *Arx Athenarum*, p. 12, 95.

rédigeait déjà les inventaires des objets précieux qui y étaient déposés (1), il faut en conclure qu'il s'agissait seulement de mettre la dernière main à des besognes de détail, de finir les cannelures des colonnes, de ravaler les murs et le stylobate, de peindre les caissons, peut-être d'achever la décoration des portes. Sans aucun doute, les métopes et la frise étaient en place ; mais il est permis de supposer que les statues du fronton ouest étaient encore en cours d'exécution.

Faut-il rappeler que, ces derniers travaux, Phidias ne les vit point ? La statue chryséléphantine était à peine consacrée dans la cella du Parthénon, qu'il apprenait à ses dépens combien était mobile et capricieuse l'humeur des Athéniens. D'un mot trop bref, Aristophane parle de « la fâcheuse affaire » dont il fut la victime (2). Des récits contradictoires qui nous sont parvenus, et dont le plus complet, le plus dramatique, mais aussi le plus suspect est celui de Plutarque, on dégage avec peine quelques faits qui paraissent vraisemblables (3). L'année même où est inaugurée la statue de la Parthénos, un des ouvriers de Phidias, le métèque Ménon, acheté par les ennemis de Périclès, dénonce le maître et l'accuse d'un vol d'ivoire. Phidias est mis en prison préventive. Mais les Éléens ont passé avec lui des engagements pour l'exécution de la statue colossale de Zeus qu'attend depuis longtemps le temple d'Olympie. Ils interviennent,

(1) P. Foucart, *Bull. de corresp. hellénique*, XIII, 1889, p. 174-178.

(2) Aristophane, *La Paix*, vers 605. Φειδίας πράξας κακῶς.

(3) Les sources antiques sont les suivantes : Philochore, *Fragm.*, p. 97 ; Plutarque, *Périclès*, p. 36 ; Diodore de Sicile, XII, 39. Il faut y joindre les fragments d'une chronique versifiée d'Apollodore, conservés par un papyrus trouvé en Égypte (Jules Nicole, *Le procès de Phidias dans les Chroniques d'Apollodore*, Genève, 1910). La question du procès de Phidias et de sa mort a été discutée dans de nombreux travaux, dont l'énumération a été donnée par Frazer, *Pausanias's Description of Greece*, III, p. 535-536. Nous renverrons surtout aux suivants : Schœll, *Sitzungsberichte der bayer. Akademie*, 1888, p. 1-53 ; Furtwængler, *Vom Zeus des Phidias*, *Mélanges Perrot*, p. 109-120 ; Pareti, *Il processo di Fidia ed un papyro di Ginevra*, *Rœm. Mitteil.*, XXIV, 1909, p. 271-316 ; et le compte rendu de ce travail par H. Lechat, *Revue des Études anciennes*, XIII, 1911, p. 125-136.

déposent une caution de 40 talents (1) et obtiennent son élargissement. Le procès de Phidias suit-il son cours à Athènes et se termine-t-il par une condamnation ? Nous l'ignorons. Ce qui paraît acquis, c'est qu'en 437 l'artiste quitte Athènes et se rend à Olympie où il exécute la statue d'or et d'ivoire, terminée en 432, peu de temps avant sa mort. Le fait que son souvenir reste honoré en Élide, qu'on conserve son atelier à Olympie, que ses descendants y sont investis d'une charge héréditaire en qualité de *phaidryntai*, et qu'ils ont mission d'entretenir la statue, suffit à réduire à néant la version suivant laquelle les Éléens l'auraient condamné à mort, une fois la statue terminée.

En 433/432, on le sait déjà, les comptes de recettes et de dépenses relatifs à la construction du Parthénon étaient ouverts depuis quinze ans et touchaient à leur fin. Les gros travaux avaient donc duré une douzaine d'années. On aimerait à pouvoir déterminer avec précision quelle somme totale fut consacrée au monument élevé par Ictinos. Mais si nous possédons des fragments de comptes gravés sur marbre, ils sont fort incomplets, comme le seraient des lambeaux de feuillets d'un registre de comptabilité. Nous savons au moins de quelle façon s'opéraient les versements, et comment était fait le relevé des dépenses. Pour l'année 444/443, la commission des épistates avait reçu, outre un reliquat de l'année précédente, des sommes versées par les trésoriers de la déesse, par les hellénotames qui géraient la caisse de la Ligue maritime, par le collège des magistrats chargés de juger et de vendre au profit du Trésor les étrangers qui usurpaient la qualité de citoyens, enfin par les constructeurs de trières. L'indication des sommes est malheureusement incomplète, et il est impossible d'en faire le total exact.

(1) C'est le fait nouveau que le papyrus de Genève nous fait connaître.

C'est seulement par hypothèse qu'on a pu évaluer le chiffre des dépenses du Parthénon à environ 700 talents qui représentaient 4 millions en poids, et équivaudraient à 30 millions au taux actuel de l'argent (1).

Les sommes versées pour l'exécution de la statue chryséléphantine de la Parthénos étaient l'objet d'un compte spécial, dressé par « les épistates de la statue d'or ». Ceux-ci recevaient l'argent des trésoriers de la déesse, et avaient pour mission d'acheter les matériaux précieux qu'ils livraient à Phidias et à ses collaborateurs. Ainsi, une année, les épistates ont acheté un poids d'or d'environ 6 talents, qui a coûté en argent 87 talents 4.652 drachmes. Cette même année, l'achat de l'ivoire a coûté 3 talents 643 drachmes (2). D'après le témoignage de Philochore, le poids total de l'or employé pour la statue aurait été de 44 talents, soit 1.152^{kg}600, représentant une valeur de 3.970.170 francs (3). Si l'on ajoute le prix de l'ivoire, acheté à grands frais en Afrique, et celui de la main-d'œuvre, on pourra évaluer à une somme comprise entre 700 et 1.000 talents l'argent dépensé pour la statue par la commission des épistates. Ce colossal et coûteux chef-d'œuvre constituait en réalité une véritable réserve d'or, et les précautions les plus minutieuses étaient prises pour en assurer la conservation. On avait gravé sur une plaque de bronze la description des pièces dont se composait la statue, avec l'indication du poids, et chaque année les trésoriers de la déesse sortant de charge procédaient à l'inventaire avec leurs successeurs (4). Ainsi, bien que les dépenses de la cons-

---

(1) Cavaignac, *Études sur l'histoire financière d'Athènes au cinquième siècle*, p. 87 et 99.

(2) *Corpus inscr. atticar.*, IV, I, 298. Cf. Jahn-Michaelis, *Arx Athenarum*, p. 97, 14.

(3) Philochore, *Fragm.*, 97. Thucydide parle de 40 talents (II, 13) et Diodore de Sicile de 50 (XII, 40). Cf. Michaelis, *Der Parthenon*, p. 271.

(4) P. Foucart, *Journal des Savants*, 1906, p. 426 et suiv.

truction du temple eussent été considérables, celles qui concernaient la statue avaient été plus lourdes encore ; Périclès n'avait rien épargné pour consacrer à Athéna la plus magnifique offrande qu'elle eût encore reçue et qu'elle dût jamais recevoir de la cité.

LE NOM, LE PLAN ET LES DIVISIONS DU PARTHÉNON

Le nom (1). — Dans les textes officiels du cinquième siècle, le Parthénon est simplement appelé « le temple » (ὁ νεώς) ou « le grand temple » (ὁ νεὼς ὁ μέγας), c'est-à-dire le temple par excellence. Il ne semble pas que la dénomination consacrée par l'usage apparaisse avant le quatrième siècle, et c'est dans un passage de Démosthène qu'on la trouve pour la première fois (2). D'où vient ce nom ? Il faut écarter tout d'abord une opinion longtemps acceptée, et suivant laquelle il serait dérivé du nom d'Athéna Parthénos, « la déesse vierge ». Ce vocable de Parthénos, sous lequel on désigna dans le langage courant la statue chryséléphantine, n'a en effet aucune valeur rituelle, et il n'y faut voir qu'un nom populaire. Il est si peu officiel, que dans les comptes des dépenses et dans les inventaires du temple, le colosse d'or et d'ivoire est tout uniment appelé « la statue », ou « la statue d'or », ou « la statue qui est dans l'Hécatompédos » (3). En réalité, le nom de Parthénon était employé bien avant que le surnom de Parthénos fût attribué à l'Athéna de Phidias. Au cinquième siècle, il

---

(1) Sur cette question, voir surtout : Furtwængler, *Meisterwerke*, p. 172 ; Doerpfeld, *Athen. Mittheil.*, XXII, 1897, p. 170, et, en dernier lieu, Th. Reinach, *Bull. de corresp. hellénique*, XXXII, 1908, p. 499-513, et XXXIII, 1909, p. 547.

(2) Démosthène, XXII, 76. On ne connaît pas exactement la date d'une comédie où le temple était mentionné sous ce nom (*Comicorum atticorum fragmenta*, éd. Kock, III, p. 471, n° 340).

(3) *Corpus inscr. atticar.*, II, 662, B, 15 ; II, 649, 652 ; II, 719. Il n'est pas du tout prouvé que le nom officiel fût celui d'Athéna Polias.



[illegible]



Angle [illegible]

PARTIES HAUTES

[illegible] considérables, celles qui [illegible] encore ; [illegible] Athènes la plus [illegible]

[illegible]

[illegible] du cinquième siècle [illegible] temple [illegible] pour la première [illegible] tout d'abord une [illegible] d'Athéna Parthénos, la déesse vierge [illegible] dans le langage [illegible] Il est à peu [illegible] des dépenses et dans les inven- [illegible] du temple [illegible] le nom de Par- [illegible] Parthénon [illegible] Phidias. Au cinquième siècle, il

[illegible]



Face postérieure du fronton ouest.



Angle sud-ouest.

PARTIES HAUTES.

servait officiellement à désigner une des divisions du temple, le *Parthénon*, c'est-à-dire la chambre occidentale qui n'avait rien de commun avec la statue, puisque celle-ci se trouvait dans la cella de l'est. Ce nom, formé comme les mots ἀνδρών, ou γυναικών, qui signifient l'appartement des hommes ou celui des femmes, se traduit exactement ainsi : « la chambre des vierges ». Ces « vierges » les παρθένοι, c'étaient les jeunes filles des premières familles d'Athènes, auxquelles était dévolue la mission de tisser le péplos offert à la déesse Poliade, aux fêtes des Panathénées (1). Aussi bien, le nom de Parthénon n'est pas spécial au grand temple de l'Acropole; on le trouve employé ailleurs, à Magnésie du Méandre, à Cyzique, à Hermione en Argolide, à Apollonia de Carie, pour désigner soit le logement des prêtresses vierges attachées au culte d'une divinité féminine, Artémis, Déméter ou la Mère des dieux, soit la partie du sanctuaire réservée spécialement aux jeunes filles. Il n'a donc pas été créé pour le monument d'Ictinos. On verra plus loin comment cette dénomination passa d'une des divisions du temple au temple tout entier. Mais on peut affirmer qu'elle avait été donnée à la cella occidentale bien avant que l'on songeât à qualifier de Parthénos la grande statue chryséléphantine. A quel moment cette épithète lui fut-elle attribuée? Nous l'ignorons, et l'on ne saurait conclure avec certitude d'un vers d'Aristophane que ce fut dès le cinquième siècle (2). Peut-être la popularité acquise assez vite à ce surnom explique-t-elle que la désignation de *Parthénon*, d'abord réservée à une des parties du temple, ait facilement passé au temple tout entier. Mais peut-être aussi est-ce à ce changement que la statue dut de s'appeler ainsi,

---

(1) Furtwængler proposait de reconnaître dans ces « vierges » les filles de Cécrops et d'Érechthée, qui étaient l'objet d'un culte à Athènes (*Meisterwerke*, p. 172). MM. Dœrpfeld et Th. Reinach ont établi la véritable interprétation.

(2) Aristophane, *Les Oiseaux*, vers 670. Voir, sur ce point, les réserves de Petersen, *Arch. Jahrb.*, XXII, 1907, p. 14.

et il est permis de supposer que si elle prit le nom de Parthénos, c'est parce qu'elle était dès lors l'Athéna du Parthénon (1).

Le plan et les divisions. — Il y a lieu d'examiner dès maintenant les divisions du temple, et d'en définir l'affectation.

Le Parthénon est un temple dorique, périptère, amphiprostyle, avec huit colonnes de façade, et dix-sept colonnes sur les longs côtés. Le stylobate mesure 30m 869 en largeur

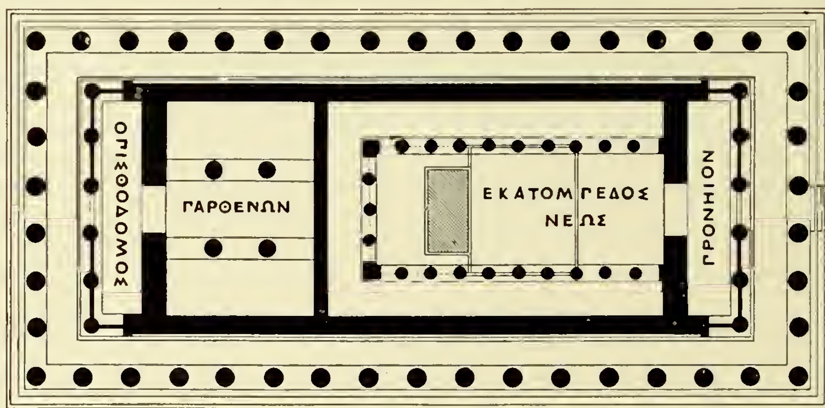


Fig. 21. — Plan du Parthénon de Périclès.

sur 69m 54 en longueur. Le temple est donc, comme on le sait déjà, plus long et plus large que l'ancien Parthénon. Les divisions sont les suivantes (Fig. 21) : à l'est s'ouvre sur le péristyle un portique à six colonnes donnant accès à une cella qui mesure entre les murs 19m 19 de largeur sur 29m 80 de longueur, et qui est divisée en trois nefs par une double colonnade intérieure. A cette cella fait suite, sans qu'il y ait d'ailleurs aucune communication entre les deux divisions, une chambre de 19m 19 de largeur sur 13m 37 de longueur, dont la porte, ouverte dans le mur occidental, donne accès à un

(1) Dœrpfeld, *Athen. Mittheil.*, XV, 1890, p. 431.

portique d'arrière, construit sur le même plan que le portique d'entrée. Il est aisé de constater, au premier coup d'œil, que ce n'est pas là le plan habituel des temples doriques à trois divisions, comme le sont par exemple ceux d'Égine, d'Olympie, et le soi-disant Théseion d'Athènes. Il dérive très directement du plan de l'ancien Parthénon, avec lequel il présente de grandes analogies, signalées plus haut.

La différence réside surtout en ceci, que la largeur a été augmentée, pour donner plus d'ampleur à la cella principale qui devait abriter la statue colossale d'or et d'ivoire. Cependant le stéréobate en pôros préparé pour l'ancien temple étant construit de longue date, il fallait l'adapter au plan du nouvel édifice. On y pourvut, comme on le sait déjà, en l'élargissant du côté nord, et en raccordant avec les assises anciennes des assises nouvelles très facilement reconnaissables, car elles sont faites de blocs de pôros simplement appareillés et de marbres provenant des degrés du second Parthénon, tandis que dans les autres, travaillées avec plus de soin, les joints sont cernés par des refends. Du côté sud, au contraire, le stéréobate dépasse les degrés de marbre du temple actuel, dont l'assiette a été reportée vers le nord. A l'est, la partie inutilisée du stéréobate dépasse également les degrés sur une longueur de 4^{m}28 (Voir fig. 19).

Mais les différences que nous venons de relever entre le Parthénon des guerres médiques et celui de Périclès sont secondaires en regard des analogies. Les dispositions essentielles communes aux deux édifices nous ramènent en effet jusqu'à l'Hécatompédon des Pisistratides qui apparaît ainsi comme le prototype, si bien que l'ancien Parthénon semble être seulement un intermédiaire entre le temple du sixième siècle et celui de Périclès. Considérons dans ses lignes essentielles le plan du Parthénon ; nous y retrouvons, moins les deux petites pièces du milieu, les deux grandes divisions qui

caractérisaient l'Hécatompédon. Chacune d'elles comporte une cella avec son portique. Entre les deux cellas, aucune communication; elles sont séparées par un mur plein. Tout indique des affectations très distinctes, et un examen plus détaillé va confirmer ce qu'un regard jeté sur le plan nous faisait déjà pressentir.

Dès l'année 434, on commençait à rédiger les inventaires des objets précieux déposés dans les différentes pièces du Parthénon. Ce sont là des textes officiels qui nous font connaître les noms attribués aux divisions du temple, à savoir : le *pronaos*, le *néôs Hécatompédos*, le *Parthénon*, et l'*opisthodome*. Si l'on discute encore sur la signification relative de ces deux derniers noms, aucun doute n'est possible pour les premiers (1).

Le *pronaos* (προνέως, προνήιον). C'est à coup sûr le portique oriental que limitent les antes du mur du sécos et une colonnade intérieure de six colonnes. Il donnait accès par une porte monumentale à la cella principale.

Le *néôs Hécatompédos* (ὁ νεὼς ὁ ἑκατόμπεδος). On n'hésite pas davantage à l'identifier avec la grande cella de l'est. Celle-ci mesure en effet, en longueur, 100 pieds attiques, c'est-à-dire la longueur de l'ancien Hécatompédon qui lui a donné son nom. D'autre part, les inventaires la désignent comme celle où se trouvait « la statue » (ἄγαλμα), c'est-à-dire la statue chryséléphantine, et l'on verra plus loin que l'emplacement de la base y est facilement reconnaissable. C'est là qu'étaient conservées les plus riches offrandes. Ainsi le *pronaos* et le *néôs Hécatompédos* formaient la partie de l'édifice réservée à Athéna, et correspondaient très exactement au pronaos et à la cella orientale du temple des Pisistratides.

Le *Parthénon* (ὁ Παρθενών). Un mur plein séparait la cella

(1) Cf. DOERPFELD, *Athen. Mittheil.*, XV, 1890, p. 427 et suiv. Voir, pour les textes, JAHN-MICHAELIS, *Arx Athenarum*, p. 55, 34.

de 100 pieds, l'*Hécatompédos,* de la pièce plus petite qui s'ouvre sur le portique occidental, et l'absence de toute communication intérieure indique assez nettement que cette division du temple est absolument indépendante de la première. Cette pièce de l'ouest, c'est le *Parthénon* proprement dit, « la chambre des vierges ». Mais de ce qu'elle ait été ainsi dénommée par allusion aux jeunes filles athéniennes qui jouaient dans la fête des Panathénées un rôle important, on n'en saurait conclure, avec M. Dœrpfeld, qu'elle leur fut spécialement réservée pour y tisser le péplos de la déesse. Les inventaires nous apprennent que le *Parthénon* était une chambre destinée à la garde des trésors provisoirement déposés, avant l'achèvement du temple, dans le *mégaron* de l'ancien Hécatompédon reconstruit après l'invasion perse. C'est seulement au quatrième siècle que le nom de *Parthénon* passe dans l'usage pour désigner le temple tout entier. Cette transposition est sans doute facilitée par le fait qu'à partir de 385 le *Parthénon* n'est plus utilisé pour la garde des trésors sacrés, très diminués, et qui figurent dès lors dans les inventaires de l'*Hécatompédos;* il est affecté, jusqu'au temps du gouvernement de l'orateur Lycurgue, au trésor d'État. Après une assez courte période pendant laquelle le monument d'Ictinos est appelé tantôt l'*Hécatompédos* (1), tantôt le *Parthénon,* comme si l'on hésitait entre les deux dénominations, ce dernier nom finit par l'emporter, et l'usage le consacre définitivement. L'auteur d'une description d'Athènes écrite au troisième siècle avant notre ère, Hérakleidès, parle du temple « qui est appelé Parthénon » (2).

L'*opisthodome* (ὀπισθόδομος). Peu de questions ont été plus vivement discutées que celle de l'identification de l'opistho-

---

(1) Ainsi dans un passage de l'orateur Lycurgue (Gloses de Patmos, *Bull. de corresp. hellénique,* I, 1877, p. 149).

(2) G. Kaibel, *Strena Helbigiana,* p. 144, 1, 8 (ὁ καλούμενος Παρθενών).

dome (1). L'opinion courante a longtemps désigné sous ce nom le portique occidental du temple, jusqu'au jour où la découverte de l'ancien Hécatompédon a suggéré des hypothèses nouvelles. Pour M. Dœrpfeld, l'opisthodome n'a jamais été une division du Parthénon, et il faut le reconnaître dans la cella occidentale du vieux temple d'Athéna reconstruit après 480. Pour d'autres érudits, c'était un bâtiment distinct à la fois du vieux temple et du Parthénon. Sans entrer ici dans un examen minutieux de ce problème archéologique, nous ferons un choix parmi les solutions proposées, et nous exposerons celle qui nous paraît être le mieux d'accord avec le témoignage des inscriptions.

Il est fort probable que le *mégaron* occidental de l'ancien Hécatompédon fut en effet utilisé provisoirement pour la garde du trésor d'Athéna. Mais les richesses sacrées durent être transportées au Parthénon dès que l'aménagement intérieur fut terminé. Or, c'est précisément à ce moment qu'apparaît pour la première fois le nom de l'opisthodome. On le trouve dans un décret rendu en 435, sur la proposition de Kallias, pour réorganiser l'administration financière, et adjoindre au collège des trésoriers d'Athéna le collège des autres dieux. Aux termes de ce décret, « on administrera

(1) Les principales théories qui ont été exposées peuvent se ramener aux suivantes : 1° Le *Parthénon* et l'opisthodome sont identiques. Cette opinion a été soutenue par Furtwængler (*Meisterwerke*, p. 177) qui, après l'avoir abandonnée (*Masterpieces*, p. 417), y est revenu depuis (*Sitzungsberichte der bayer. Akademie*, 1898, I, p. 355). Même théorie dans Kœrte (*Rhein. Museum*, LIII, 1898, p. 239 et suiv.) et Fowler (*American Journal of Archæology*, VIII, 1893, p. 8); 2° L'opisthodome est la cella occidentale de l'ancien Hécatompédon (Dœrpfeld, *Athen. Mittheil.*, XII, 1887, p. 36, 200; XV, 1890, p. 426; XXII, 1897, p. 168. Cf. Dümmler, dans Pauly-Wissowa, *Real Encyklop.*, II, p. 1954; White, *The Opisthodomos on the Acropolis at Athens*, dans les *Harward Studies in class. Philology*, VI; A. Stoddard Cooley, *American Journal of Archæology*, 2e série, III, 1899, p. 345 et suiv.); 3° L'opisthodome est un édifice indépendant, dont l'emplacement doit être cherché dans la partie sud de l'Acropole (Milchhoefer, *Philologus*, LIII, 1894, p. 352, et *Ueber die alten Burgheiligthümer in Athen*, Programme de Kiel, 1899, p. 255); 4° L'opisthodome est le portique occidental du Parthénon (Michaelis, *Arch. Jahrbuch*, XVII, 1902, p. 24 et suiv.; Petersen, *ibid.*, XXII, 1907, p. 8-18). C'est la théorie que nous adoptons ici.

les biens d'Athéna dans la partie droite de l'opisthodome, et le bien des autres dieux dans la partie gauche » (1). Qu'on le remarque bien; il n'est point question de la garde des trésors, qui sont conservés dans le *Parthénon*, c'est-à-dire dans une pièce close aux épais murs de marbre. Il s'agit d'une gestion; celle-ci se fait dans une sorte de bureau, et il est permis de croire que ce bureau est le portique occidental, fermé par de solides grilles de métal. Après cette mention, le nom de l'opisthodome ne se trouve pas signalé dans les inventaires antérieurs à l'année 399/398. A cette date, il figure à côté de celui du *Parthénon*. On peut donc en conclure avec toute certitude qu'il s'agit de deux divisions très distinctes, qui ont chacune leur désignation particulière dans les actes officiels. Tout au plus, dans le langage courant, commence-t-on à confondre ces deux noms. Un passage du *Plutus* d'Aristophane, représenté en 388, fait allusion à l' « opisthodome de la déesse » comme au lieu où est conservé son trésor (2).

En 385 a lieu la reconstitution des deux collèges de trésoriers, réunis en un seul vers 403. A partir de ce moment, le nom de l'opisthodome ne figure plus dans les inventaires. Les objets qui y étaient conservés, les richesses sacrées gardées dans le *Parthénon*, sont désormais inventoriés dans l'*Hécatompédos*, affecté au trésor d'Athéna et à celui des autres dieux. Dès lors, toute la partie occidentale du temple est pour ainsi dire laïcisée, et devient disponible pour le trésor d'État. Les clefs de l'opisthodome et du *Parthénon* ne sont plus détenues par les collèges des trésoriers, mais passent aux mains de l'épistate des prytanes. Après Lycurgue,

---

(1) *Corpus inscr. atticar.*, I, 32. Cf. Cavaignac, *Études sur l'histoire financière d'Athènes*, p. 104-105.

(2) Aristophane, *Plutus*, vers 1193. Scholiaste d'Aristophane, au vers cité; Jahn-Michaelis, *Arx Athenarum*, p. 56.

il n'y a plus de trésor d'État. La cella occidentale et le portique sont sans doute inutilisés depuis plusieurs années lorsque, en 304/303, les Athéniens ayant épuisé toutes les flatteries à l'égard de Démétrios Poliorcète, jugent à propos de lui décerner un suprême honneur, en lui attribuant comme logement « l'opisthodome du Parthénon » (1). Ainsi ce nom d'abord limité au portique d'arrière, avait fini par s'étendre à toute la partie occidentale du temple, y compris le *Parthénon*, et rien ne s'explique plus facilement, puisque le *Parthénon* proprement dit avait lui-même été dépossédé de son nom au profit du temple tout entier.

Un sanctuaire à l'est, une chambre des trésors avec son portique annexe à l'ouest, tel était donc dans l'ensemble le plan du monument d'Ictinos. Il n'est pas aisé, faute de renseignements positifs, de déterminer dans quelle mesure le Parthénon servait au culte d'Athéna, et quel role lui était attribué dans la fête des Panathénées. Pourtant, rien ne nous autorise à croire qu'il fut destiné au culte. La cella de l'*Hécatompédos* nous apparait plutot comme une sorte de riche écrin de marbre destiné au colossal joyau qu'était la statue chryséléphantine, et celle-ci, dans la pensée de Périclès, représentait beaucoup moins une statue de culte qu'une réserve d'or en cas de besoin (2). C'est l'Érechtheion qui restait le sanctuaire religieux d'Athéna Polias dont il abritait la vieille image de bois, objet de la vénération populaire. Le Parthénon était, à vrai dire, le Trésor de la déesse.

Mais c'était aussi le plus beau fleuron de la couronne d'édifices dont Périclès avait voulu orner le rocher sacré de l'Acropole. Que le Parthénon ait été, pendant toute l'antiquité, salué comme une merveille d'art, on n'en saurait

(1) Plutarque, *Démétrios*, 23.
(2) Thucydide, II, 13.



ANGLE NORD-OUEST.

Vue intérieure prise du péristyle.

douter, encore que de trop rares témoignages soient parvenus jusqu'à nous. Un poète de la comédie nouvelle s'écrie : « Comme il est beau, le Parthénon (1)! » Démosthène le cite avec les Propylées pour faire gloire à l'Athènes de Périclès d'avoir consacré ses ressources à des œuvres de beauté (2). Au troisième siècle, dans sa description d'Athènes, Hérakleidès parle de l'impression profonde qu'éprouvent les visiteurs en contemplant sa noble architecture qui domine le théâtre de Dionysos (3). L'écho de cette admiration se prolonge jusqu'à l'époque romaine, et nous le recueillons dans Plutarque lorsqu'il s'émerveille de l'éternelle jeunesse et de la fleur de nouveauté qui parent encore les édifices de Périclès. « Il semble qu'ils aient en eux-mêmes un esprit et une âme qui les rajeunissent sans cesse et les empêchent de vieillir (4). »

III — LE PARTHÉNON JUSQU'A NOS JOURS

Depuis le jour où le Parthénon fut inauguré solennellement aux grandes Panathénées de 438, des siècles d'histoire ont passé sur le glorieux monument. Ils en ont vu la splendeur, puis la lente déchéance religieuse. Ensuite sont venus les âges de barbarie qui en ont commencé la dégradation et les jours néfastes qui en ont consommé la ruine, jusqu'aux temps plus proches où, mutilé et meurtri par tant d'épreuves, il a été rendu à l'admiration pieuse des nations civilisées. Ces étapes de la destruction, nous devons les retracer à grands traits, pour éclairer l'étude qui doit nous occuper plus longuement : celle du temple dans son état actuel.

---

(1) *Comicorum atticorum fragmenta*, éd. Kock, III, p. 471, n° 340 des Anonymes.
(2) Démosthène, XXII, 76, *Discours contre Androtion.*
(3) Voir la description d'Hérakleidès, G. Kaibel, *Strena Helbigiana*, p. 143-145.
(4) Plutarque, *Périclès*, 20.

Jusqu'au déclin de l'époque romaine, le Parthénon était demeuré intact. Le texte de Plutarque cité plus haut témoigne suffisamment qu'au deuxième siècle de notre ère il n'avait pas subi les atteintes du temps. Aucun changement n'y fut apporté jusqu'à la seconde moitié du quatrième siècle, lorsque Alexandre consacra à Athéna, après la bataille du Granique, vingt-six boucliers qui prirent place sur l'épistyle, au-dessus des frontons. Le temple subit pourtant une véritable profanation, quand Démétrios Poliorcète s'installa dans l'opisthodome. Faisant de l'Acropole « une auberge », suivant le mot du poète Philippidès, le vainqueur de Rhodes logea ses courtisanes dans le temple de la Parthénos qu'il appelait ironiquement « sa sœur aînée » (1). En 298, Lacharès, assiégé dans l'Acropole par Démétrios, s'enfuit en emportant ce qui restait du trésor de Lycurgue, et en dépouillant la statue chryséléphantine d'une partie de ses ornements d'or. Les Romains respectèrent le monument que protégeait le prestige d'Athènes. Sous Néron, une grande inscription en lettres de bronze en l'honneur de l'Empereur fut placée sur l'épistyle oriental (2). Et puis le silence se fait autour du temple, et le seul événement notable que l'on puisse relever est la dédicace, dans la cella, d'une statue de l'empereur Hadrien. Les Athéniens reconnaissaient ainsi la sollicitude qu'il témoignait à leur ville en l'ornant d'édifices nouveaux.

Le Parthénon à l'époque byzantine et sous les Latins (*426-1458*). — En l'année 429, le philosophe néoplatonicien Proclos était venu s'établir à Athènes et habitait au pied de l'Acropole. Une nuit, il vit en songe une femme très belle qui l'invita à préparer sa maison. « La maîtresse d'Athènes, lui

(1) Plutarque, *Démétrios*, 23.

(2) Voir E. Andrews, *Journal of Hellen. Studies*, XVI, 1896, p. 339. L'inscription date de l'année 61 ap. J.-C. La dédicace est faite par le Sénat de l'Aréopage, par le Conseil des Cinq-Cents et par le peuple d'Athènes.

disait-elle, veut demeurer chez toi. » Athéna lui annonçait ainsi qu'elle allait quitter le Parthénon, car sa statue en était expulsée par « ceux qui déplaçaient ce qui devait rester immuable », c'est-à-dire par les Chrétiens (1). Quelles furent les destinées de l'œuvre de Phidias? Nous l'ignorons, et un texte un peu suspect permet seul de supposer qu'elle fut transportée à Constantinople (2).

L'enlèvement de la statue chryséléphantine de la Parthénos était certainement la conséquence de l'édit de Théodose II, promulgué en 426, et ordonnant la destruction des temples païens. Toutefois, l'édit ne fut pas appliqué dans toute sa rigueur aux monuments de l'Acropole, peut-être sous l'influence d'Athénaïs, femme de Théodose, et le Parthénon, sauvé d'une ruine totale, subit seulement une affectation nouvelle. Il devint une église chrétienne, sous le vocable de Haghia Sophia (3). Les Athéniens possédaient une statue vénérée de la Vierge, qui passait pour être l'œuvre de saint Luc, la Panaghia Athéniotissa. Vers 662, on la transporta au Parthénon. Dès lors le temple fut consacré à la Vierge mère de Dieu (*Théotokos*) et resta jusqu'au treizième siècle l'église métropolitaine d'Athènes.

Sa transformation en église byzantine entraîna des remaniements, et le travail d'obscurs maçons grecs lui infligea les premières dégradations (Fig. 22). A l'extérieur, un mur bas relia les colonnes de la péristasis. L'orientation étant modifiée, l'entrée fut reportée au portique occidental, celui-là même qui s'offre aux regards quand on a franchi les Propylées. L'opisthodome devint le pronaos de l'église, et le *Parthénon*, le narthex auquel donnaient accès, outre la porte

(1) MARINUS, *Vie de Proclos*, 30.

(2) Schol. Aristide, *Orat.*, 50. Cf. FUEHRER, *Rœm. Mittheil.*, VII, 1892, p. 158-165.

(3) STRZYGOWSKI, *Die Akropolis in altbyzantinischer Zeit. Athen. Mittheil.*, XIV, 1889, p. 271 et suiv. Cf. GREGOROVIUS, *Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter*, I, p. 95 et suiv.

principale, deux petites portes latérales. Dans le mur qui séparait le *Parthénon* de l'*Hécatompédos*, on perça trois portes, dont deux ouvraient sur les escaliers qui conduisaient aux galeries supérieures réservées aux femmes. Dans la nef centrale de la cella devenue le catholicon, on disposa le trône épiscopal et l'ambon, et la partie orientale fut fermée par l'iconostase dont la Belle Porte laissait voir la Sainte Table.

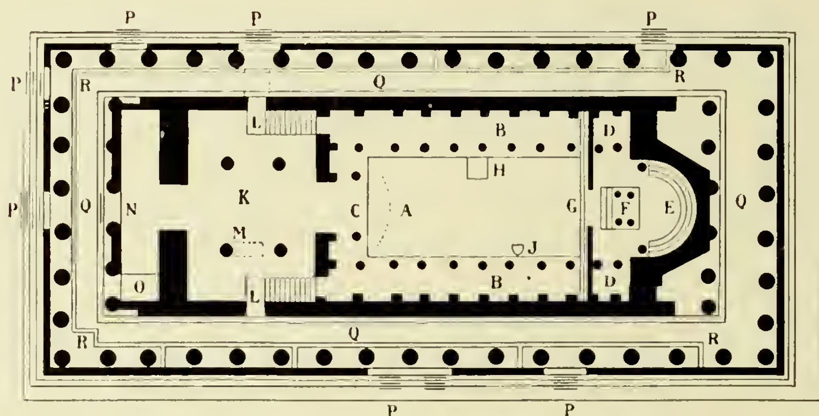


Fig. 22. — Plan du Parthénon transformé en église byzantine. D'après Michaelis.
A Le *catholicon*. — B B La *parekklésia* et les galeries. — C Galerie. — D D L'*haghion béma*. — E L'abside. — F La Sainte Table. — G La Belle Porte. — H L'ambon. — K Le narthex. — L L Entrées latérales. — M Pilier. — N Le pronaos. — O Le baptistère. — P P Entrées. — Q Q Portique. — R R Canaux pour les eaux.

abritée sous un baldaquin à colonnes de porphyre. Pour construire l'abside dont le demi-cercle s'arrondit sur l'emplacement du pronaos, il fallut démolir la porte antique de la cella, et on ne put éclairer le chœur qu'en aménageant une fenêtre au milieu du fronton oriental. Enfin, le travail accompli pour voûter l'église fit disparaître le plafond du temple; les murs furent revêtus de peintures dont on a découvert des vestiges (1), et une mosaïque représentant la Panaghia Athéniotissa décora le fond de l'abside.

(1) Westlake, *Ancient Paintings in Churchs of Athens*. *Archælogia*, LI, 1888, p. 173-188.

Alors commence pour l'histoire du Parthénon une période d'obscurité, qu'éclairent à peine quelques rares mentions de voyageurs occidentaux attestant l'oubli grandissant des souvenirs de l'antiquité. Une fois cependant, en l'année 1019, l'Acropole connut encore l'éclat des fêtes triomphales et la pompe des cortèges solennels, lorsque, au retour d'une campagne victorieuse, le basileus de Constantinople, Basile II, le Tueur de Bulgares, vint rendre hommage à la Panaghia d'Athènes, et lui offrir de riches joyaux prélevés sur le trésor bulgare d'Achrida (1).

Près d'un siècle passe, et des hommes d'Occident deviennent les maîtres du Parthénon ; la croix latine y remplace la croix grecque. Après la conquête de Constantinople par les Croisés, Bonifaccio de Montferrat, à qui est échu le royaume de Thessalie, envahit l'Attique avec ses troupes lombardes et bourguignonnes, s'empare de l'Acropole, en déloge le dernier métropolite grec, et met l'église au pillage. Il installe dans la baronnie d'Athènes un noble bourguignon, Othon de La Roche, qui prend le titre de « Grand Seignior » ou « Sire d'Athènes ». Un Français, Bérard, confirmé en 1209 comme archevêque d'Athènes par une bulle du pape Innocent III, prend possession du Parthénon, consacré au culte romain sous le nom de Sainte-Marie d'Athènes, ou d'*Ecclesia major,* et y établit son chapitre. Quels changements apportent dans l'aménagement de l'église les ducs francs, Guy de La Roche, les Gauthier de Brienne, et les aventuriers catalans qui leur succèdent de 1311 à 1385? Rien ne nous renseigne sur cette question, car à aucun moment la nuit de la barbarie ne se fait plus épaisse et plus sombre autour du chef-d'œuvre d'Ictinos.

(1) G. SCHLUMBERGER, *L'Épopée byzantine; Basile II, le Tueur de Bulgares*, p. 401-406.

Dans les dernières années du quatorzième siècle, en 1385, le Florentin Nerio Acciajuoli, seigneur de Corinthe, chasse les Catalans de l'Acropole, s'y établit et se fait reconnaître duc d'Athènes par le roi Ladislas de Naples. Pour ce contemporain de Boccace et de Pétrarque, fils de cette Florence où s'épanouit déjà la première Renaissance, le Parthénon retrouve, semble-t-il, quelque chose de son prestige. A sa mort, en 1394, il attribuait par testament la possession d'Athènes à l'église cathédrale de Sainte-Marie, comme s'il s'était souvenu que jadis l'Athéna du temple antique avait été la maîtresse de la cité, et il ordonnait de restituer aux portes de l'église les ornements d'or et d'argent dont il avait dû les dépouiller par nécessité, pour payer sa rançon à des bandes navarraises. Il mettait son duché sous la protection de Venise, qui fit flotter la bannière de Saint-Marc sur les remparts de l'Acropole jusqu'au moment où Antonio Acciajuoli reprit Athènes aux Vénitiens en 1403. Sous son long règne de trente-deux ans, la ville connut un regain de prospérité, et le duc tint une véritable cour dans sa résidence des Propylées, transformée en *palazzo* à l'italienne. Mais sous son successeur Nerio II, le duché d'Athènes tombe sous la vassalité du Sultan. En 1458, le dernier duc florentin, Franco, capitule devant les troupes turques du pacha Omar, qui, après un long siège, prend possession de l'Acropole au nom de Mohammed II, devenu maître de Constantinople.

C'est de l'époque de la domination florentine que datent les plus anciennes relations de voyage où soit mentionné le Parthénon. Assurément les pieux pèlerins qui faisaient escale au Pirée pour se rendre à Jérusalem n'étaient point hantés par les souvenirs classiques ; ils ne voyaient dans le temple d'Ictinos qu'une église chrétienne. On peut juger de leur état d'esprit par le journal de route d'un notaire campanien, Niccolo da Martoni, qui visita Athènes en 1395. Dans son latin

barbare, il admire la grosseur des colonnes, et compare naïvement le temple à l'église de Capoue (1). Mais, au siècle suivant, voici qu'un rayon d'humanisme perce enfin l'épaisse brume d'ignorance qui a si longtemps enveloppé l'histoire du monument, et met un peu de lumière au front du Parthénon. Dans le temps où Poggio, Flavio Biondo, Léon Battista Alberti étudient en Italie les manuscrits grecs et les antiquités de Rome, un érudit d'Ancône, Cyriaque de' Pizzicolli, entreprend le voyage de Grèce, préludant ainsi aux explorations des savants modernes. A deux reprises, en 1436 et en 1447, il séjourne à Athènes, et, pour la première fois depuis des siècles, le nom de Phidias est prononcé devant la frise et les frontons du Parthénon. Pour Cyriaque, le monument converti en église est bien le « temple de Pallas » (2). Il ne se borne pas à le décrire; il le reproduit sur son album de voyage. Le dessin de Cyriaque, conservé au musée royal de Berlin, reste pour nous comme le témoin du plus ancien hommage d'admiration rendu à l'œuvre d'Ictinos, après l'indifférence du moyen âge (3). Ce dessin n'est que la mise au net d'un croquis hâtivement pris par Cyriaque au cours de son premier voyage, et fort imparfait; les sculptures y sont interprétées dans le goût du *Cinquecento*. On y trouve cependant un accent de sincérité, si on le compare à la copie dénaturée qui figure dans un recueil d'esquisses appartenant à la Bibliothèque vaticane, et qui fut commencé, en 1465, par l'architecte Giuliano Giamberti, dit Sangallo, et son fils Francesco. Le Parthénon y est reproduit d'après le dessin

---

(1) E. Legrand, *Revue de l'Orient latin*, III, 1895, p. 566; Judeich, *Athen. Mittheil.*, XXII, 1897, p. 423.

(2) Lettre de Cyriaque d'Ancône, datée de Chios, 29 mars 1447, dans G. Targioni Tozzetti, *Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana*, 2e éd., V, p. 439. Cf. Michaelis, *Der Parthenon*, p. 352.

(3) Ce dessin a été publié par Michaelis, *Arch. Zeitung*, XL, 1882, pl. 16. Cf. Omont, *Athènes au XVIIe siècle*, pl. XXIV, p. 7.

de Cyriaque. Mais il est transformé en un temple corinthien, bâtard du Panthéon de Rome (1).

La période de la domination turque (1458-1833). — Après l'entrée des Ottomans à l'Acropole, en 1458, le Parthénon semble avoir été rendu quelque temps au culte orthodoxe. Un voyageur grec anonyme, dont la relation est conservée à la Bibliothèque impériale de Vienne, le visite vers cette époque, et le désigne sous son ancien nom byzantin, comme l'église de la Mère de Dieu (2). Mais, en 1460 il subit un nouveau changement et devient une mosquée. Les Turcs ne modifièrent pas sensiblement la disposition intérieure. Ils se bornèrent à supprimer l'iconostase et l'autel, et creusèrent une citerne sous le chœur. En face de l'ambon, ils érigèrent le *menbèr,* ou chaire à prêcher, et du côté sud aménagèrent le *mihrab,* orienté dans la direction de La Mecque. Les peintures byzantines disparurent sous une couche de chaux. Toutefois, on voyait encore au dix-septième siècle, sur la voûte de l'ancienne abside, l'ancienne effigie de la Panaghia Athéniotissa; il n'y manquait que le visage recouvert de chaux. On racontait qu'un Turc l'avait défigurée d'un coup de mousquet, et que mal lui en avait pris. « Les Turcs mêmes avoüent que le bras de celuy qui tira ce coup se sécha aussitôt après son péché (3). » Enfin, au sud-ouest de l'opisthodome, on édifia le minaret, qui s'appuyait au mur d'ante, et auquel donnait accès une porte ouverte dans le mur occidental du *Parthénon.*

Plusieurs dessins exécutés au dix-septième siècle nous ont conservé l'aspect du temple converti en mosquée. Le plus fidèle paraît être celui que possède le *Kunstmuseum*

---

(1) De Laborde, *Athènes aux XVe, XVIe et XVIIe siècles,* I, planche à la page 33. Cf. Omont, *ouvr. cité,* pl. XXIV et p. 7. L'album de Sangallo a été publié récemment par M. Chr. Huelsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo,* Leipzig, 1910.

(2) De Laborde, *ouvr. cité,* I, p. 24-25.

(3) Lettre du Père Babin à l'abbé Pécoil (De Laborde, *Athènes,* I, p. 199).



PÉRISTYLE SUD.

Vue prise de l'est.

de l'Université de Bonn et qui date de 1670 (1). La vue est prise de la colline du Musée (Fig. 23). L'Acropole apparait cernée de murailles crénelées, que domine la tour franque construite par Nerio Acciajuoli. Le temple est serré entre des maisons entassées dans l'enceinte du château : ce sont les logis habités exclusivement par la population musulmane.

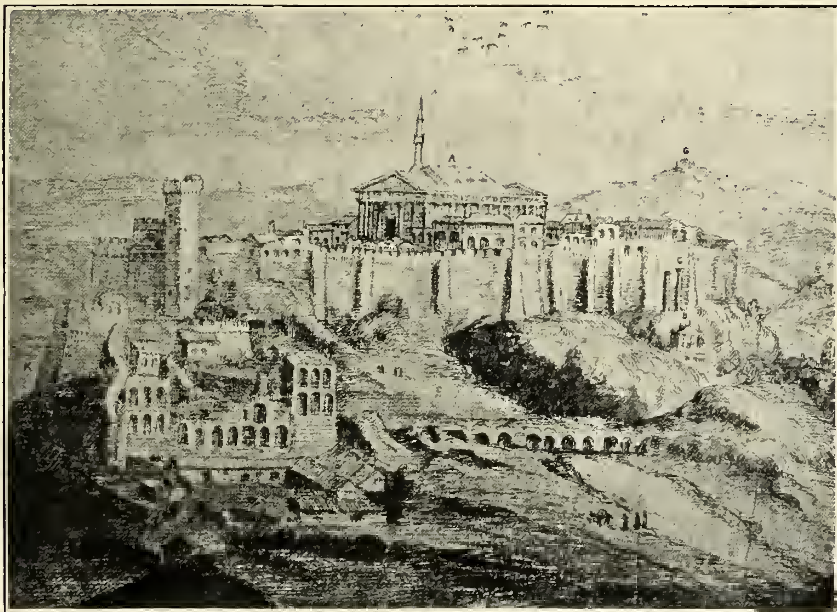


Fig. 23. — Le Parthénon en 1670. D'après un dessin conservé au *Kunstmuseum* de l'Université de Bonn.

On distingue le fronton occidental, la frise de l'architrave, le toit dont la ligne de faite est irrégulière, et d'où surgit la flèche aiguë du minaret. C'est là que, pendant des siècles,

---

(1) Omont, *Athènes au XVIIe siècle*, pl. XXIX, p. 9. Cf. von Duhn, *Athen. Mittheil.*, II, 1887, p. 38, pl. II. M. Qmont a publié une copie du même dessin qui a appartenu au peintre Alphonse Périn. Celle-ci n'est connue que grâce à une lithographie exécutée par Périn (*Athènes au XVIIe siècle*, pl. XXIX *bis*, p. 9). Un autre dessin, fait pour Nointel, appartient au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale. Il a été publié par Christos Papayannakis et Fr. Lenormant (*Gazette archéologique*, I, 1875, p. 26-30, pl. VII). Cf. Omont, pl. XXXI, p. 10.

aux heures fixées par la loi du Coran, la voix du muezzin a retenti dans la claire sonorité du ciel d'Athènes pour proclamer la gloire d'Allah et celle de son prophète Mahomet.

On sait fort peu de chose du Parthénon au seizième siècle. L'Acropole est jalousement gardée par l'aga du château, qui y commande en maître, et les rares voyageurs qui s'arrêtent à Athènes n'y peuvent jeter qu'un regard rapide. Dans une lettre adressée à un érudit allemand, en 1575, un Grec de Constantinople, Zygomala, décrit le temple de souvenir et attribue les sculptures à Praxitèle (1). Il faut arriver jusqu'au dix-septième siècle pour constater le réveil d'une curiosité sinon complètement éclairée, du moins fort attentive, à l'égard des monuments d'Athènes. Par l'établissement de ses consuls et de ses missions dans le Levant, par l'action de ses diplomates, la France prend une grande part à ce mouvement de recherches qui inaugure, pour l'étude des antiquités athéniennes, une période toute nouvelle. Déjà, dans la première moitié du dix-septième siècle, un ambassadeur de Louis XIII à Constantinople, Louis des Hayes, baron de Courmenin, s'arrête à Athènes et visite le Parthénon, « un temple qui est aussi entier et aussi peu offencé de l'injure du temps, comme s'il ne venoit que d'être fait » (2). Puis viennent les missionnaires, d'abord les Jésuites, établis à Athènes dès 1645, ensuite les Capucins qui leur succèdent, et à qui l'on doit le premier plan qui ait été dressé de la ville d'Athènes. Assurément, dans l'identification des monuments, on retrouve souvent le souvenir naïf des légendes populaires restées toujours vivantes. On s'en aperçoit aisément en lisant la *Relation d'Athènes* écrite à Smyrne, en 1672, par un des Jésuites de la mission d'Athènes,

(1) De Laborde, *Athènes*, I, p. 56.
(2) De Laborde, *Athènes*, I, p. 64.

le Père Babin (1). Elle mérite pourtant d'être rappelée, car elle contient une description détaillée du Parthénon. L'auteur ne ménage pas son admiration aux sculptures, et il pense en faire le plus bel éloge en les plaçant bien au-dessus « des figures et statues du château de Richelieu ».

L'année 1674 marque une date mémorable dans l'histoire des études dont le Parthénon commence dès lors à être l'objet. Quatre ans auparavant, Louis XIV avait nommé ambassadeur près de la Porte, Charles-François Olier, marquis de Nointel, avec mission de renouveler les Capitulations, et de prêter tous ses soins au relèvement du commerce français en Orient. Pour compléter l'œuvre diplomatique accomplie avec succès à Constantinople, Nointel entreprend un voyage aux Échelles du Levant et en Grèce, voyage fastueux et quasi triomphal, où l'ambassadeur apporte des préoccupations d'artiste et de lettré capable de goûter la beauté des œuvres grecques (2). Le 15 novembre 1674, escorté des consuls de France et d'Angleterre, il faisait à Athènes une entrée solennelle au son des fanfares françaises et des trompettes turques, la bannière rouge des Anglais déployée à côté de la bannière blanche fleurdelisée, et il pénétrait dans l'Acropole, salué par les décharges des batteries du château. Sans retard, il sut mettre à profit les facilités qu'il trouvait pour « examiner toutes ces richesses d'art », et confier à l'un des deux peintres qu'il avait emmenés de Constantinople la tâche de reproduire les sculptures du Parthénon. Dans une dépêche datée d'Athènes et adressée à M. de Pomponne, le 17 décembre 1674, il annonçait l'envoi de « représentations désignées » qui seront

(1) De Laborde, *Athènes*, I, p. 185-211. Cf. Wachsmuth, *Die Stadt Athen im Alterthum*, I, p. 745. La relation du Père Babin, écrite pour l'abbé Pécoil, a été publiée à Lyon en 1674 par Jacob Spon.

(2) Outre le livre déjà cité du comte de Laborde (I, p. 89 et suiv.), voir l'ouvrage d'Albert Vandal, *Les Voyages du marquis de Nointel (1670-1689)*, Paris, 1900.

d'autant mieux reçues, qu'« outre leur justesse, elles sont encore recommandables par leur rareté, qui les rend uniques ».

Nointel ne croyait pas si bien dire. La ruine prochaine du Parthénon devait en effet donner à ces documents une valeur inestimable. Une suite de dessins aux deux crayons, rouge et noir, reproduisant les sculptures des deux frontons, les métopes méridionales, et une grande partie de la frise, voilà ce que contient le précieux album conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, et qui est entré, en 1770, à la Bibliothèque du Roi, après avoir appartenu à Michel Bégon, intendant de la Marine (1). On ne sera pas tenté de juger ces dessins avec sévérité, si l'on songe que le peintre accomplit cette lourde besogne très rapidement, gardé à vue par deux janissaires, et travaillant dans les conditions les plus défavorables. « Il faillit s'y crever les yeux, écrit un contemporain, parce qu'il falloit tout tirer de bas en haut, sans échafaut (2). »

Les dessins exécutés pour Nointel ont été souvent attribués à un peintre originaire de Troyes et élève de Le Brun, Jacques Carrey, sur la foi de son compatriote, l'académicien Grosley. S'il est vrai que Carrey a travaillé pour Nointel à Constantinople, il n'y a aucune raison de croire qu'il ait pris part au voyage des Échelles du Levant et de Grèce. D'après le témoignage de Cornelio Magni qui accompagnait l'ambassadeur, Nointel avait emmené deux peintres flamands dont l'un, Rombaud Faidherbe, mourut à Naxos, avant l'arrivée à Athènes (3). Et, suivant le même auteur, c'est pour un jeune peintre flamand, c'est-à-dire pour le survivant, que fut obtenue de l'aga du château la permission d'exécuter des

(1) Nous renvoyons surtout à la belle publication qu'en a faite M. Omont, *Athènes au XVII*^e^ *siècle*, pl. I-XIX, p. 1-6.

(2) Spon, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant*, II, p. 148.

(3) Cornelio Magni, *Relazione della città d'Athene*, II, p. 118. Cf. une dépêche de Nointel, du 6 juin 1675 ; de Laborde, *Athènes*, I, p. 135.

dessins a *chiar' oscuro* (1), à savoir aux deux crayons; or, tels sont en effet les dessins du Cabinet des Estampes. Ceux-ci sont donc l'œuvre du peintre flamand resté anonyme (2), et nous devrons nous en souvenir plus loin, quand nous aborderons l'étude des sculptures du Parthénon. Nous les désignerons comme les dessins *dits de Carrey*.

Entre les années 1674 et 1687, d'autres voyageurs purent encore voir les sculptures du temple telles que les avait reproduites le peintre de Nointel. Un dessin du Cabinet des Estampes, provenant de la collection Gaignières, donne l'aspect d'ensemble du fronton occidental et peut-être est-ce aussi pour l'ambassadeur de Louis XIV qu'il a été fait (3). Cependant, vers le même temps, un écrivain ingénieux, Guillet de Saint-Georges, mettant à profit les renseignements qu'il s'était procurés de diverses sources, publiait, sous une forme romanesque, une description d'Athènes (4). Ce livre éveilla la curiosité du public. Il trouva un critique plus directement informé que l'auteur dans la personne d'un médecin lyonnais, Jacob Spon, l'éditeur de la *Relation* du Père Babin. En 1675, Spon s'embarquait à Venise et arrivait à Athènes en 1676, avec son compagnon de route, l'Anglais George Wheler. Guidé par le consul d'Angleterre Giraud, le savant médecin examine avec un véritable esprit scientifique les monuments d'Athènes; la relation de son voyage, publiée en 1678, fait date dans l'histoire des études archéologiques (5). Il étudie le Parthénon, Pausanias en main, et la description

(1) Cornelio Magni, *Relazione della città d'Athene*, I, p. 503.

(2) La démonstration a été faite par Albert Vandal, *Les Voyages du marquis de Nointel*, p. 280-283. Cf. Omont, *Athènes au XVIIe siècle*, p. 5-6.

(3) C'est le dessin dit « de l'Anonyme de Nointel » (Michaelis, *Der Parthenon*, pl. VII, 3, p. 97 et 188; Omont, pl. XXV).

(4) De la Guilletière, *Athènes ancienne et nouvelle*, publié par Guillet de Saint-Georges, Paris, 1676.

(5) Jacob Spon, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, fait ès années 1675 et 1676*, Lyon, 1678. La relation du voyage de Wheler a été publiée à Londres en 1682 (George Wheler, *Journey into Greece*).

qu'il en donne est fort détaillée. S'il se trompe en plaçant à l'ouest l'entrée du temple, s'il donne par suite une fausse interprétation du fronton occidental, s'il reconnaît dans deux des statues du fronton les effigies d'Hadrien et de sa femme Sabine, au moins faut-il lui reconnaître le mérite de s'être affranchi de la tyrannie des légendes et des traditions du moyen âge trop facilement acceptées par ses devanciers. Quelques années plus tard, en 1686, Gravier d'Ortières, contrôleur général des galères à Marseille, chargé par Louis XIV de visiter au point de vue militaire les ports du Levant, séjournait à Athènes avec des officiers ingénieurs. Parmi les papiers de la mission conservés à la Bibliothèque nationale, se trouvent une vue du Parthénon et des dessins au lavis représentant quelques-unes des métopes septentrionales et méridionales (1). Les officiers français devaient être les derniers voyageurs à qui il serait donné de contempler le temple sinon intact, du moins encore debout, malgré les siècles révolus, malgré les caprices de la destinée qui avaient successivement fait du sanctuaire de la Parthénos une église chrétienne et une mosquée turque.

Le 21 septembre 1687, une flotte de galères vénitiennes, sous les ordres du capitan général Francesco Morosini, jetait l'ancre au Port-Lion, l'ancien Pirée. Depuis trois ans, la République de Venise avait déclaré la guerre au Sultan, et après plusieurs campagnes victorieuses en Morée, Morosini s'était décidé à entreprendre le siège du château d'Athènes. Une petite armée de débarquement composée d'Esclavons, de Hanovriens, de Hessois, de Wurtembergeois, d'Italiens, et commandée par un Suédois, le comte de Kœnigsmark, se dirige vers la ville; elle investit l'Acropole où les Turcs ont établi des travaux de défense en démolissant le charmant

(1) Omont, *Athènes au XVIIe siècle*, pl. XXXVI, XXXVIII.

petit temple d'Athéna Niké. Les assiégeants ouvrent les tranchées, et les canons de fer, les spingardes et les mortiers vénitiens dirigent leur feu sur les Propylées, tandis qu'une batterie de deux mortiers, placée à l'est, prend l'Acropole à revers. Le bombardement se poursuit avec vigueur, mais sans grand succès, quand un transfuge, s'échappant de l'Acropole, vient annoncer aux troupes du quartier de l'est que les Turcs ont concentré toutes leurs munitions au Parthénon. Dans la journée du 26 septembre 1687, un lieutenant lunebourgeois pointe les mortiers vers le temple, et une bombe éclate au milieu des poudres. L'explosion fut formidable. Des dessins du temps (1), entre autres ceux des ingénieurs Muller et Verneda, qui accompagnaient l'armée vénitienne, montrent le Parthénon éventré, une large brèche béante au milieu de l'édifice, et des fragments de marbre projetés dans les airs, parmi les flammes et des nuages de fumée (Fig. 24). C'était, cette fois, la ruine définitive, irréparable. Les murs du naos, avec les trois quarts de la frise et vingt-huit colonnes, s'effondraient et jonchaient le sol de lamentables débris.

C'est dans une Acropole dévastée qu'entra l'armée vénitienne, après la capitulation des Ottomans. Harcelés par les troupes turques de Thèbes, menacés de la peste, les Vénitiens songèrent un moment à détruire totalement Athènes. Enfin, le 4 avril 1688, Morosini prit le parti de l'évacuer. Mais, dans l'intervalle, le Parthénon avait subi une nouvelle offense. Voulant rapporter à Venise un trophée de victoire, Morosini avait jeté son dévolu sur le Poseidon et les chevaux du char d'Athéna appartenant au fronton occidental, qui avait été, comme celui de l'est, épargné par l'explosion. Il fit

(1) Omont, *Athènes au XVIIe siècle*, pl. XXXIII-XXXV. Deux autres gravures, dont l'une est reproduite ci-contre, figurent dans l'*Atene Attica* de Fanelli (Omont, pl. XXXVI).

procéder à l'enlèvement des statues. L'opération, mal conduite, fut désastreuse. « A peine eut-on commencé à enlever le dessus de la grande corniche, écrivait Morosini, que tout se précipita en bas de cette hauteur extraordinaire (1). » La plupart des statues du fronton tombèrent sur le sol, et, suivant le mot d'un témoin oculaire, « non seulement elles se bri-



Fig. 24. — L'explosion du Parthénon en 1687. D'après Fanelli, *Atene Attica.*

sèrent, mais elles s'émiettèrent en poussière » (2). Morosini dut se contenter d'embarquer sur ses galères les lions antiques qui décorent aujourd'hui l'entrée de l'Arsenal de Venise.

En abandonnant Athènes, les Vénitiens laissaient l'Acropole couverte de ruines et la ville presque déserte. Jamais,

(1) Dépêche de Morosini au doge de Venise, datée du Port-Lion, 19 mars 1688 (De Laborde, *Athènes*, II, p. 224-225). Cf. Fanelli, *Atene Attica*, p. 317 (1707).

(2) « E si ruppero non solo, ma si disfecero in polvere. » Lettre d'un officier vénitien, dans Antonio Bulifone (*Lettere memorabili istoriche, politiche ed erudite, Raccolta* II, p. 83). Cf. De Laborde, *Athènes*, II, p. 187.



OPISTHODOME.

Vue prise du sud.

depuis l'invasion perse, pareille calamité ne s'était abattue sur le rocher sacré. Et pourtant, tout ce mal n'était pas l'œuvre d'une armée de barbares. Dans une dépêche au doge, Morosini déplore « la désolation du majestueux temple dédié à Minerve ». Une dame d'honneur de la comtesse de Kœnigsmark écrit: « Combien il répugnait à Son Excellence de détruire ce beau temple qui a existé trois mille ans! Mais en vain, les bombes firent leur effet (1). » Kœnigsmark se souvenait peut-être que, trente-quatre ans auparavant, quittant l'Université de Leipzig, il avait prononcé en latin une belle harangue où il déplorait le sort d'Athènes, livrée à la barbarie des Ottomans (2).

Redevenus maîtres de l'Acropole, les Turcs rebâtissent dans le Parthénon en ruines une mosquée plus petite que la précédente; les marbres épars sur le sol vont au four à chaux. Une soixantaine d'années se passent pendant lesquelles le silence se fait encore autour du temple, jusqu'au moment où commence, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, une série de voyages d'études, attestant l'intérêt croissant dont la Grèce est l'objet. C'est d'abord, en 1749, le voyage du jeune lord Charlemont, accompagné du peintre Dalton à qui l'on doit une vue du fronton occidental. De 1751 à 1754, deux autres Anglais, l'architecte Revett et le peintre James Stuart, séjournent à Athènes, et recueillent les matériaux d'une importante publication, où, pour la première fois, le Parthénon est étudié scientifiquement (3). Peu après, c'est l'architecte français Le Roy qui visite Athènes. Revett fait encore partie, avec W. Pars, de l'expédition organisée par la Société des Dilettanti, et dirigée par Chandler. Pendant

(1) De Laborde, *Athènes*, II, p. 277.

(2) Michaelis, *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1910, p. 284-285.

(3) Stuart et Revett, *The Antiquities of Athens measured and delineated*, Londres, 1762-94.

le temps qu'elle consacre à l'examen des monuments de l'Attique (1765-1766) Pars entreprend de dessiner les sculptures du Parthénon, et ses dessins, soigneusement exécutés, sont conservés au British Museum. On peut y voir aussi une aquarelle de lui représentant la façade orientale du



Fig. 25. — Le Parthénon en 1765, vue de la façade orientale. D'après une aquarelle de W. Pars (British Museum).

temple, la petite mosquée qui a remplacé l'ancienne, et les maisons turques serrées autour de la colonnade (1) (Fig. 25). Vingt ans plus tard, un amateur d'art, sir Richard Worsley, fait également reproduire les sculptures de l'édifice.

En 1784, le comte de Choiseul-Gouffier était nommé par Louis XVI ambassadeur de France à Constantinople. En 1786, il envoyait à Athènes, pour la seconde fois, le dessina-

(1) Cf. A.-H. Smith, *The Sculptures of the Parthenon*, p. 6, fig. 8.

teur Fauvel, celui-là même qui devait plus tard y résider longuement en qualité de vice-consul, et rendre aux études archéologiques d'éminents services (1). Fauvel avait pour mission de faire exécuter pour l'ambassadeur des moulages des sculptures du Parthénon. Il lui expédia en outre des marbres : un morceau de la frise est, qu'il trouva sous des décombres en avant de la façade orientale, une métope de la face sud, qui était tombée du temple et que le consul Gaspari obtint du voïvode l'autorisation d'emporter, et enfin une autre métope de la même face, qui avait été détachée du temple par un ouragan. Après des péripéties diverses, le morceau de frise fut confisqué à Marseille et envoyé au Louvre. Des deux métopes, l'une fut acquise par le Louvre en 1818, après la mort de Choiseul-Gouffier, l'autre passa au British Museum. A vrai dire, Choiseul avait encore d'autres convoitises, et encourageait activement le zèle de son agent. Du moins Fauvel resta-t-il en fait, comme on l'a écrit justement, « innocent de vandalisme » (2).

On hésiterait à en dire autant des agents que mit à l'œuvre, quelques années plus tard, un autre diplomate, également amateur de l'art antique, lord Elgin. Ceux-ci firent une besogne plus complète. On sait comment le jeune lord, nommé en 1799 ambassadeur d'Angleterre auprès de la Porte, envoya à Athènes une équipe d'artistes et de mouleurs, dirigée par le peintre Lusieri, pour y faire exécuter des moulages à ses frais. Un firman qui autorisait les agents de lord Elgin à emporter « quelques fragments de pierres avec des inscriptions et des figures » reçut l'interprétation la plus large ; une armée d'ouvriers se mit en devoir d'enlever

(1) Voir la *Biographie de Louis-François-Sébastien Fauvel*, publiée par M. Ph.-E. Legrand (*Revue archéologique*, 1897, I, p. 41-66, 185-201 ; II, p. 94-103).

(2) Ph.-E. Legrand, *Revue archéologique*, 1894, II, p. 33. Pour l'histoire des marbres du Parthénon qui sont au Louvre, voir E. Michon, *Revue archéologique*, 1894, I, p. 76-94.

au Parthénon une grande partie des sculptures épargnées par l'explosion de 1687 : une douzaine de statues des frontons, quinze métopes et cinquante-six dalles de frise, sans parler des marbres dérobés à l'Érechtheion et au temple d'Athéna Niké. Chateaubriand, qui visita l'Acropole en 1806, déplore la rudesse avec laquelle le travail fut mené. Lord Elgin « a voulu faire enlever les bas-reliefs de la frise : pour y parvenir, des ouvriers turcs ont d'abord brisé l'architrave et jeté bas des chapiteaux ; ensuite, au lieu de faire sortir les métopes par leurs coulisses, les barbares ont trouvé plus court de rompre la corniche » (1). Est-il besoin de rappeler comment les marbres du Parthénon expédiés et exposés à Londres, décriés tout d'abord par une cabale, vengés du dédain du public par l'admiration de Haydon, de Visconti et de Canova, furent soumis à une enquête conduite par une commission du Parlement, et comment, Phidias en étant sorti triomphant, ils furent achetés, en 1816, pour le British Museum, au prix de 35.000 livres anglaises (2) ?

Si le pillage de l'Acropole provoqua de violentes protestations et fut caractérisé comme on sait par le mot célèbre de Byron, d'autres contemporains en jugèrent autrement. Ils invoquèrent l'exemple de Choiseul-Gouffier, voire même ses regrets de n'avoir pas été aussi heureux que son rival. Ils alléguèrent les dangers que faisait courir à ces précieuses sculptures la barbarie turque. Et l'archéologue français Quatremère de Quincy, qui sut des premiers y discerner les véritables caractères de l'art de Phidias, applaudissait à « l'heureuse importation qui en avait été faite en Europe » (3). Les visiteurs du British Museum peuvent en effet, devant

(1) Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, p. 144.

(2) Voir, sur cette question, Michaelis, *Der Parthenon*, p. 81-85, et, du même auteur, *Die archæologischen Entdeckungen des neunzehnten Jahrhunderts*, p. 35-41.

(3) Quatremère de Quincy, *Lettres à Canova*, p. 5. Cf. Schneider, *L'Esthétique classique chez Quatremère de Quincy*, Paris, 1910, p. 13 et suiv.



INTÉRIEUR.

ces glorieux marbres mutilés, penser que de nouvelles injures les menaçaient encore. Mais les visiteurs du Parthénon n'en contemplent pas moins avec mélancolie les métopes vides, les frontons dévastés, en songeant que, suivant le mot si juste de Chateaubriand, les œuvres grecques, arrachées à leur cadre naturel, « diminuent matériellement de beauté ».

Après tant de dégradations, le Parthénon devait encore courir de nouveaux dangers. En 1821, éclate la guerre de l'Indépendance. Sous les ordres d'Odysseus, les Grecs se sont emparés de l'Acropole ; mais ils y sont à leur tour assiégés par l'armée de Réchid Pacha. Des canons sont mis en batterie sur la colline du Musée ; les boulets turcs, ricochant sur les colonnes de la façade occidentale du temple, y laissent les meurtrissures qui étoilent de taches blanches leur belle patine dorée. En juin 1827, les Ottomans reprennent possession de l'Acropole et ne l'évacuent que le 1er avril 1833, pour céder la place aux troupes bavaroises qui l'occupent au nom du roi Othon. C'est la fin des épreuves infligées pendant des siècles au monument d'Ictinos. Délabré, éventré, dépouillé de ses sculptures, mais couronnant toujours de la majesté de sa colonnade à demi ruinée le rocher sacré de l'Acropole, le Parthénon est rendu au culte pieux de la Grèce libérée et jalouse de conserver son patrimoine artistique.

La période des études modernes (1). — Les Turcs laissaient l'Acropole couverte de masures, les Propylées convertis en magasin, l'Érechtheion en partie détruit par une explosion. Le premier soin qui s'imposait au patriotisme des Grecs, c'était d'effacer les traces de l'occupation étrangère et de dégager les monuments antiques. En 1834, Athènes devenait

(1) Voir Michaelis, *Der Parthenon*, p. 87-92 ; Cavvadias et Kawerau, Ἡ ἀνασκαφὴ τῆς Ἀκροπόλεως, p. 1-54.

la capitale du royaume et, le 18 juin, un décret royal désaffectait l'Acropole comme forteresse. Pourtant il était encore à craindre qu'un zèle excessif ne fît courir au Parthénon de nouveaux dangers. L'architecte bavarois Leo von Klenze, appelé en Grèce pour dresser le plan de la nouvelle ville, conçoit le projet de le restaurer. Il ne peut, faute de temps et d'argent, que relever deux des colonnes qui dressent encore aujourd'hui leurs fûts misérablement rapiécés à l'aide d'un blocage de petites pierres. Un autre architecte allemand, Schinkel, rêve de construire sur l'Acropole un palais monumental dont le Parthénon aurait décoré la cour d'honneur. Le temple échappe fort heureusement à ce vandalisme d'un autre genre. L'idée d'une restauration est ajournée, et Ludwig Ross, nommé en 1834 éphore général des Antiquités, poursuit des travaux de dégagement moins dangereux et plus utiles pour la science. Il ne se borne pas à relever, avec les architectes Hansen et Schaubert, le temple d'Athéna Niké ; il exécute autour du Parthénon des fouilles auxquelles nous avons déjà fait allusion, et qui, en mettant à jour le soubassement, commencent à en éclairer l'histoire. Le successeur de Ross, Pittakis, qui, de 1836 à 1863, remplit avec un zèle louable les fonctions d'éphore général, doit se contenter, à raison de l'exiguïté de ses ressources, de déblayer les abords du temple, de détruire, en 1842, ce qui restait de la mosquée turque, de relever quelques colonnes et de rétablir une partie du mur de la cella.

Tous ces efforts ayant pour résultat de faciliter les recherches scientifiques, le temple devient dès lors l'objet de travaux conduits avec méthode. Les architectes anglais Pennethorne et Penrose découvrent le principe des courbes appliquées à la construction du monument. En 1845, l'architecte français Paccard met en œuvre ses observations et ses relevés dans une restauration très étudiée, conservée à

l'École des Beaux-Arts. Elle est mise à profit par Beulé, lorsque, après avoir dirigé en 1852 des fouilles célèbres à l'entrée de l'Acropole, il consacre au Parthénon une étude brillante mais trop rapide (1). Le livre de Michaelis, publié en 1871 (2), met en œuvre des recherches conduites avec la plus rare érudition, utilise tous les travaux antérieurs pour donner un état complet des connaissances acquises, et fait date dans l'histoire des travaux relatifs au Parthénon.

On sait tout ce que la science doit aux fouilles capitales exécutées de 1885 à 1890, sous les auspices de la Société archéologique d'Athènes, par l'éphore général des Antiquités, M. Panayotis Cavvadias. Nous avons brièvement indiqué comment, en nous révélant l'Acropole archaïque des Pisistratides, elles ont mis en lumière l'étroite parenté qui rattache le Parthénon à son véritable ancêtre, le vieux temple d'Athéna; comment, en explorant les abords du temple jusqu'au roc vif, en mettant à nu le soubassement, elles ont éclairé l'histoire de l'ancien Parthénon. La période des fouilles est ainsi close. Mais il faut encore veiller à la conservation du monument. En 1893, un tremblement de terre en ayant menacé la stabilité, l'éveil fut donné par notre compatriote, M. Lucien Magne, chargé d'une mission d'études à Athènes (3). Une commission internationale, dont il faisait partie avec MM. Durm et Penrose, conclut à la nécessité de travaux immédiats, et ils furent menés à bonne fin de 1896 à 1902. Travaux discrets, et qui n'eurent rien de commun avec la restauration ambitieuse rêvée jadis par von Klenze. Sauvegarder ce qui reste du temple et n'y rien ajouter, tel est, en effet, le vœu auquel se sont ralliés, en 1905, au Congrès archéologique d'Athènes, les plus fervents admirateurs du monument. Le Parthénon ne

(1) Beulé, *L'Acropole d'Athènes*, 1853-1854.
(2) Michaelis, *Der Parthenon*.
(3) Lucien Magne, *Le Parthénon*, Paris, 1895.

doit pas être profané par des pierres neuves. Il doit rester ce qu'en ont fait les siècles, la plus noble et la plus auguste des ruines, enveloppée de poésie, précisément parce que l'imagination seule la complète, parée d'un incomparable prestige par le temps, par son histoire, par sa beauté cruellement défigurée mais toujours vivante, par la grandeur du passé et par la mélancolie du présent.



DEUXIÈME PARTIE

L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE

I — L'ARCHITECTURE

L'ORDRE EXTÉRIEUR



PRÈS avoir esquissé l'histoire du monument, nous pouvons l'aborder de plus près, pour en étudier l'architecture et la sculpture (1).

On l'a remarqué très justement : en Grèce « tout temple est un être vivant, qui présente immanquablement les caractères de l'espèce à laquelle il appartient, mais qui a ses traits à lui, sa physionomie propre,

---

(1) Pour l'étude de l'architecture, voir : PENROSE, *The Principles of Athenian Architecture*, Londres, 1851 ; BEULÉ, *L'Acropole d'Athènes*, II, p. 1-60; MICHAELIS, *Der Parthenon*, p. 13 et suiv. ; BOETTICHER, *Die Akropolis von Athen*, p. 97 et suiv.; M. D'OOGE, *The Acropolis of Athens*, p. 110 et suiv. ; W.-R. LETHABY, *Greek Buildings represented by fragments in the British Museum*, Londres, 1908, p. 71 et suiv. Nous avons aussi mis à profit les observations de M. Lucien MAGNE (*Le Parthénon*, Paris, 1895). Un excellent résumé de la question est donné dans le *Guide de Grèce*, de M. G. FOUGÈRES (Paris, Hachette, 1911), et dans l'ouvrage du même auteur, *Athènes* (*Les Villes d'Art célèbres*), 1912, Paris, Laurens. Le livre d'Émile BOUTMY (*Le Parthénon et le génie grec*, Paris, 1897) est une étude générale où l'auteur se place surtout au point de vue de l'esthétique et de la philosophie de l'art. Quant aux restaurations, nous signalerons surtout celle de PACCARD (1845), conservée à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, avec le mémoire manuscrit qui l'accompagne. Elle est publiée en partie : D'ESPOUY, *Monuments antiques relevés et restaurés par les architectes pensionnaires de l'Académie de France*, avec notices par M. G. SEURE, I, pl. 20-23. Cf. la restauration de M. LOVIOT (1881), *ibid.*, pl. 16-19.

et ne se laisse confondre avec nul autre, fût-il de la même époque et construit dans les mêmes dimensions » (1). Si cela est vrai d'édifices tels que les temples d'Égine et d'Olympie, à plus forte raison peut-on appliquer cette définition au Parthénon. Préparé par des progrès continus et méthodiques, le monument d'Ictinos, dans sa sévère et robuste élégance, apparaît comme une vraie fleur d'atticisme qui s'épanouit à une heure privilégiée. Sous quelque aspect qu'on le considère, il donne vraiment l'impression de l'achevé, de la perfection dans le fini. Nous ne parlons pas seulement de la noblesse des lignes, de l'harmonie et de la justesse des proportions, mais du choix des matériaux et du soin scrupuleux avec lequel ils ont été mis en œuvre. Ce qui remplace ici le pôros des vieux temples archaïques, c'est le plus pur marbre de l'Attique, le pentélique au grain fin et serré. Tous les membres d'architecture, jusqu'à la moindre assise, sont travaillés avec un soin minutieux, comme si le plus obscur des ouvriers avait haussé sa conscience professionnelle au niveau de celle des maîtres, et nourri l'ambition de concourir pour sa part à la perfection de l'œuvre. C'est pourquoi le Parthénon s'impose à l'admiration comme un monument unique où tout est d'accord, la beauté de la forme, la qualité de la matière et l'art accompli de l'exécution.

Le soubassement. — On sait déjà que l'édifice est un temple dorique, avec huit colonnes sur les deux façades principales, et dix-sept sur les deux faces latérales, les colonnes d'angle étant comptées deux fois. On sait aussi qu'il est construit sur le stéréobate en pôros préparé pour l'ancien Parthénon (Fig. 26), et que, ce massif de tuf ayant été élargi du côté nord par un raccord très apparent, l'axe du temple actuel

(1) Lechat, *Le Temple grec*, p. 83.

s'est trouvé reporté de ce coté. Pour régler la courbe du stéréobate suivant le principe dont il sera question plus loin, l'architecte a tout d'abord établi une assise basse en marbre qui le couronne, et qui supporte le soubassement ou *crépis*. C'est l'assise de réglage. Il est à remarquer qu'elle n'est pas continue, mais qu'elle se poursuit seulement sur les faces nord et ouest. Elle était en effet nécessaire pour asseoir le soubassement du côté où celui-ci est supporté soit par

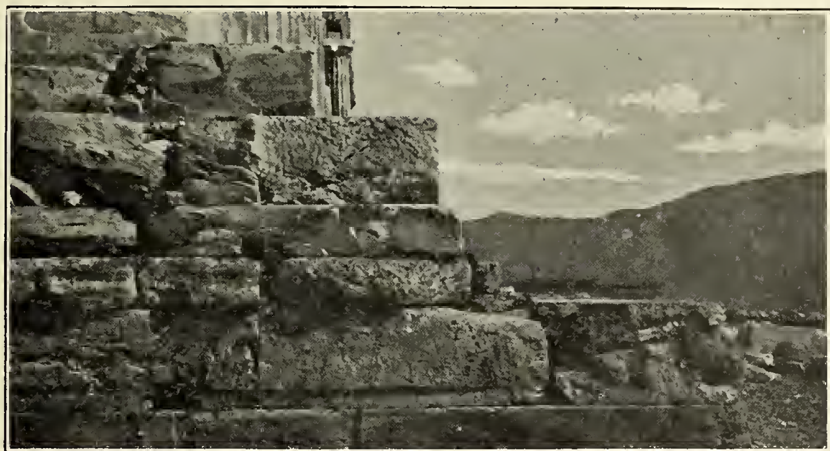


Fig. 26. — Le soubassement du Parthénon, angle ouest-sud.

le rocher, soit par la partie du stéréobate qui a été raccordée. Sur les faces est et sud, où l'ancien stéréobate offrait une surface parfaitement nivelée, elle fait défaut; il semble qu'un ravalement de même hauteur, pratiqué dans le degré supérieur de póros, ait pour objet d'en continuer le profil. Le soubassement est formé de trois degrés de marbre mesurant en hauteur, les deux premiers 59, le troisième 55 centimètres. Celui-ci constitue le stylobate, qui se développe sur une longueur de 69^{m}51 avec une largeur de 30^{m}86. Si les dalles des degrés n'offrent pas des dimensions régulières, tout au moins, sur le stylobate, les axes des colonnes coïncident

avec des joints également espacés. Les dalles sont d'ailleurs assemblées avec une telle précision qu'il faut quelque attention pour distinguer les joints.

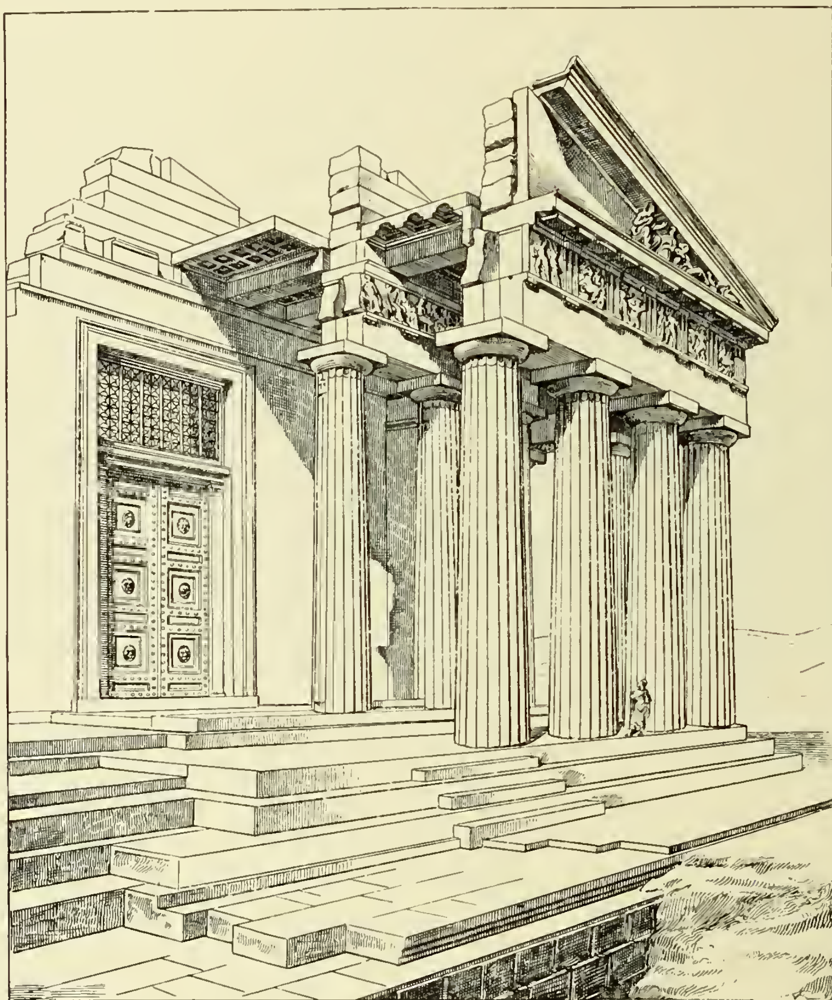


Fig. 27. — Coupe sur le péristyle et sur le portique intérieur de la façade orientale du Parthénon. Restauration (d'après Niemann). Dessin de Riolet.

Les degrés du soubassement ne sont pas des marches à proprement parler, et leur hauteur a été calculée non pas d'après l'effort à faire pour les gravir, mais d'après les dimen-

sions de l'édifice dont ils constituent le support. Il en est de même dans les temples doriques du cinquième siècle. Il fallait cependant faciliter aux visiteurs l'accès des portiques, et pour cela les architectes ont usé de procédés variés. A Égine et à Olympie, ce sont des rampes d'accès; ailleurs, ce sont des gradins entaillés dans les degrés de la façade principale. Au Parthénon, des petites marches intercalées entre les degrés de la *crépis* permettaient d'accéder aisément aux portiques des façades principales (Fig. 27).

Les courbes. — Il convient de signaler dès maintenant une des particularités de construction les plus remarquables, et qui atteste avec quel sens délicat et subtil des nuances l'architecte a réalisé dans les lignes de l'édifice une complète harmonie. Les assises du soubassement ne sont pas rigoureusement horizontales. Elles présentent une courbe convexe qui a été reconnue simultanément en 1837 par l'architecte anglais Pennethorne et par Hoffer (1) et mesurée par Penrose en 1846-1847 (2). Cette courbure est destinée à corriger l'erreur visuelle qu'entraînerait, suivant la remarque de Vitruve, l'horizontalité absolue des assises dans le soubassement; une ligne parfaitement horizontale paraîtrait, en effet, fléchir en son milieu. « Si, au moyen du niveau, elle est réglée en surface plane, pour l'œil il semble qu'il y ait affaissement (3). » C'est pour corriger cette erreur d'optique que l'architecte du Parthénon a donné aux degrés de marbre de la *crépis* une légère convexité, déterminée par l'assise de réglage qui les supporte. La flèche de la courbe, mesurée par Penrose, est de 65 millimètres sur les façades est et

(1) Les remarques de Pennethorne ont été publiées dans Leake, *Topography of Athens*, 2e éd., 1841; celles de Hoffer l'ont été dans la *Wiener Bauzeitung*, 1838.

(2) Penrose, *The Principles of Athenian Architecture*, 1re éd., 1851.

(3) Vitruve, trad. Choisy, Livre III, IV, 21. Cf. I, p. 69, et Choisy, *Hist. de l'architecture*, I, p. 407-408.

ouest, et de 123 millimètres sur les longs côtés. Mais le plateau formé par le stéréobate de pôros est rectangulaire et, par suite, plus long que large. « Si les courbes eussent été symétriques par rapport à l'axe de chaque façade, la flèche eût été différente et, par conséquent, le sommet de la courbe eût été plus élevé sur les faces latérales que sur les faces antérieure et postérieure. Pour obvier à cet inconvénient, l'architecte a infléchi de 58 centimètres de l'ouest à l'est le plateau convexe sur lequel repose le temple (1). » Ainsi, sur les longs côtés, le sommet de la flèche ne tombe pas au milieu, mais se rapproche de la façade occidentale. La théorie de Penrose n'a pas été acceptée sans discussion. S'il est vrai que la courbure existe, a-t-on objecté, n'est-elle pas due à un affaissement du stéréobate de pôros (2)? Mais l'objection tombe si l'on considère que le niveau le moins élevé est à l'angle nord-est, c'est-à-dire précisément au point où l'édifice pose directement sur le rocher. Et, d'ailleurs, une dépression accidentelle aurait-elle pu produire une courbe aussi régulière ?

Les colonnes, d'égale hauteur, transmettent aux lignes horizontales de l'entablement la courbure du soubassement. Elle se reproduit dans les lignes de l'architrave et de la corniche, et l'on a pu dire justement que « les monolithes de l'architrave forment un polygone convexe dont les côtés sont tangents à la courbe » (3). Il en résulte que les colonnes sont comme insérées entre deux arcs de cercle parallèles et convexes.

Ce n'est pas seulement en ce qui concerne les lignes horizontales que les erreurs de vision ont été corrigées. Des

---

(1) Magne, *Le Parthénon*, p. 12.

(2) Pour les arguments opposés à la théorie de Penrose, voir Durm, *Baukunst der Griechen*, 2e édit., p. 95. La question est résumée par M. d'Ooge, *The Acropolis of Athens*, p. 116.

(3) Magne, *Le Parthénon*, p. 19.

colonnes absolument verticales sembleraient s'écarter vers le dehors. Pour rétablir l'aplomb, l'architecte les a inclinées vers le centre, de telle sorte que l'axe de la colonne d'angle est incliné d'environ 7 centimètres. Les lignes verticales de l'entablement suivent cette inflexion, et ainsi l'édifice, construit *à fruit,* affecte la forme d'une pyramide tronquée. Il y a plus. Les colonnes d'angle, baignées de lumière, paraîtraient trop grêles à côté des colonnes courantes si elles avaient le même diamètre que ces dernières. Leur diamètre a donc été renforcé, et l'entre-colonnement réduit. Remarquons d'ailleurs que cette inclinaison vers le centre se limite aux colonnes de l'ordre extérieur. Celles du pronaos et de l'opisthodome, qui constituent un véritable ordre intérieur, enveloppé par la péristasis, conservent leur axe vertical.

Ainsi, l'architecte du Parthénon a appliqué, à la fois dans le plan horizontal et dans le plan vertical, le principe de la compensation de l'erreur visuelle. Mais les critiques qui, après Penrose, ont repris l'étude des courbes, ont pu faire remarquer qu'il y a là plus qu'une compensation; il y a une sorte d'exagération des courbes en sens contraire. Les lignes du soubassement, par exemple, ne sont pas strictement ramenées à l'apparence horizontale; elles présentent une convexité qui reste très sensible à l'œil. Il y a donc lieu de modifier l'explication longtemps admise, et suivant laquelle les courbes auraient seulement pour objet de corriger l'erreur d'optique signalée par Vitruve (1). L'architecte a été plus loin. Par l'accent donné aux courbes, il a manifestement cherché à éviter cette impression de lignes rigides, qui donnent à un édifice, comme l'a dit justement Choisy, « un aspect vulgaire ». En les faisant servir à mettre les lignes d'accord

(1) Choisy, *Histoire de l'architecture*, I, p. 407-408. Voir, en dernier lieu, W. Henry Goodyear, *Greek refinements, Studies in temperamental Architecture*, Yale University Press, 1912.

avec la vision normale, il en a par surcroit, et de parti pris, tiré des modulations harmonieuses, suivant un rythme voulu, auxquelles le monument doit sa physionomie propre et son caractère personnel.

La colonne et le chapiteau. — L'implantation des colonnes est faite sur les joints des dalles du stylobate. L'entre-colonnement, qui n'est que de 2^{m}25 pour les colonnes d'angle, mesure 2^{m}47 à 2^{m}51 pour les colonnes courantes. Dans son ensemble, avec le chapiteau, la colonne atteint en hauteur 10^{m}43. Le diamètre mesure, à la base, 1^{m}904, et à la partie supérieure, 1^{m}481. Pour les colonnes d'angle, le diamètre, augmenté comme on l'a vu, est de 1^{m}968. Aux deux cinquièmes de la hauteur du fût, on observe le renflement caractéristique appelé *entasis*, qui a pour objet d'accuser d'abord l'élasticité du support, et ensuite de renforcer le galbe de la colonne pour rectifier l'illusion d'optique en vertu de laquelle un contour rigoureusement droit paraîtrait s'amaigrir. Les cannelures du fut sont au nombre de vingt.

Le travail des colonnes doit retenir un instant notre attention, car il trahit ce souci scrupuleux du fini qui est la marque des édifices attiques construits sous Périclès, et qu'on retrouve également aux Propylées. Si l'on examine le lit de pose des tambours que l'explosion de 1687 a projetés autour du monument, et qui y ont été groupés d'une manière un peu artificielle, on remarque au centre un évidement de forme carrée, ménagé dans une surface circulaire unie (Fig. 28). Autour de celle-ci règne une zone simplement dégrossie. Le reste du lit de pose est soigneusement dressé, et dans le voisinage des cannelures le marbre est d'un poli admirable, si bien que, dans les colonnes encore debout, les joints sont souvent à peine visibles. L'évidement central était destiné à recevoir des goujons en bois dur, dont les uns étaient à



Lapithe et Centaure.
Métope VII, Face sud.
(British Museum et Musée du Louvre.)

mortaise, les autres munis de tenons, comme on peut en juger par les spécimens conservés au Musée de l'Acropole. Ces goujons servaient à ajuster exactement les tambours au moment de la pose, et sans doute aussi à en assurer la stabilité. Les fûts n'étaient cannelés qu'après la mise en place des

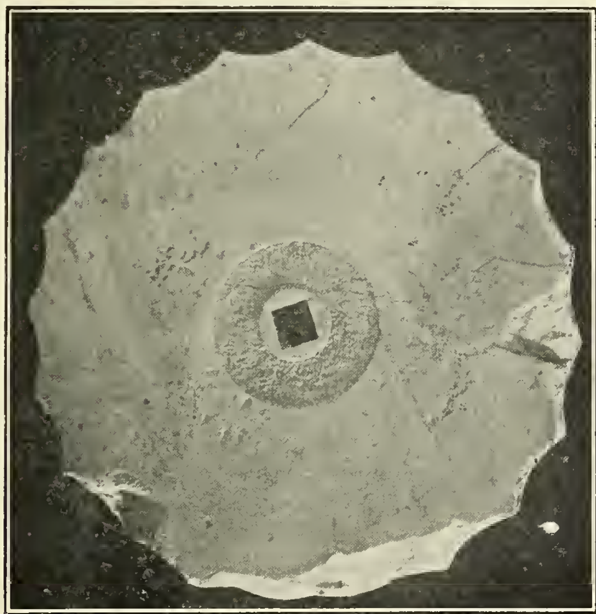


Fig. 28. — Tambour de colonne vu par le lit de pose.

tambours. Les cannelures étaient amorcées sur le tambour inférieur et le tambour supérieur; les autres étaient posés après avoir été simplement dégrossis.

Les lits de pose étant horizontaux dans les colonnes, comment transmettre à l'architrave la courbure qui correspond à celle du soubassement? L'architecte a résolu le problème de la manière suivante. La transmission se fait par le tambour supérieur dont les lits de pose ne sont pas parallèles, et ce détail s'observe surtout dans les colonnes d'angle. Dans la dernière assise, remarque M. Magne, le lit de pose

supérieur « est taillé suivant la courbure à donner à l'entablement. Ainsi la hauteur de cette assise, à l'angle nord-ouest, varie de 17 millimètres entre les cannelures opposées ». Même procédé de taille pour le tambour inférieur, qui reçoit et transmet la courbure du soubassement, et, par suite, « il suf-



Fig. 29. — Tambour de colonne et chapiteau.

fisait d'un ouvrier habile, chargé de tailler la première et la dernière assise pour donner à toutes les lignes de l'édifice les inflexions prévues par l'architecte » (1).

Le chapiteau mesure en hauteur 86 centimètres. Il est sobrement décoré de quatre annelets, et l'*échinos,* presque sans galbe, présente des contours fermes et redressés qui

(1) Magne, *Le Parthénon*, p. 19.

contrastent avec les formes aplaties des chapiteaux du sixième siècle. L'amorce des cannelures étant taillée dans le même bloc que le chapiteau, il fallait éviter que les arêtes ne s'écrasassent sous la charge de l'entablement. Pour y parer, on a dégagé le joint inférieur par une rainure qui isole les cannelures et empêche le contact avec celles du tambour placé immédiatement au-dessous; véritable raffinement de technique, où se reconnaît l'esprit qui a présidé à l'ensemble de la construction (Fig. 29).

L'*entablement* comprend l'architrave ou épistyle, la frise et la corniche (Voir fig. 27 et 30).

L'épistyle. — Il se compose de larges assises correspondant aux entre-colonnements, et dont les joints, portant sur les chapiteaux, tombent exactement dans l'axe des colonnes. Mais ces assises ne sont pas d'une seule pièce. Préoccupé sans doute d'éviter le maniement difficile de gros blocs d'un seul tenant, soucieux aussi d'assurer la solidité de l'entablement au cas où l'une de ces poutres de marbre viendrait à se rompre, l'architecte a usé d'un procédé assez usité dans la construction des grands temples; il a sectionné les poutres de l'épistyle dans le sens de l'épaisseur. En réalité, l'épaisseur de l'épistyle, qui mesure $1^{m}80$, est fournie par trois monolithes juxtaposés; chacun d'eux a une hauteur de $1^{m}345$, une largeur de $4^{m}29$, avec une épaisseur qui varie de 55 à 65 centimètres. Aux extrémités des deux façades principales, le monolithe extérieur a une largeur de $4^{m}53$, et son parement forme retour d'angle sur les faces latérales. Ce sectionnement n'est donc visible que si l'on regarde d'en bas le plafond de l'épistyle; on en voit nettement les traces sur la face supérieure des chapiteaux qui ont été détachés du monument. A l'extérieur, sur les faces est et ouest, on aper-

çoit sur l'épistyle les contours des empreintes laissées par les boucliers qu'Alexandre consacra, après la victoire du Granique, et à l'est, il est criblé des trous qui ont servi à fixer les lettres de bronze d'une inscription en l'honneur de Néron, à laquelle nous avons déjà fait allusion.

La frise. — Comme dans tous les temples doriques, la



Fig. 30. — Détail de l'entablement. Partie nord de la façade ouest.

frise se compose de triglyphes et de métopes alternés. On compte quinze triglyphes sur les façades et trente-trois sur les longs côtés. Les métopes sont au nombre de quatorze sur les façades, et de trente-deux sur les faces latérales. Nous reviendrons plus loin à ces métopes qui ont offert aux décorateurs

du Parthénon un champ utilisé pour la sculpture. La frise a la même hauteur que l'épistyle et s'y rattache par un bandeau plat ou *tænie*. Au droit de chaque triglyphe, sous ce bandeau, fait saillie un listel (*regula*) d'où se détachent six petits appendices de forme cylindrique qui sont les *gouttes;* ils rappellent le souvenir des chevilles employées dans les anciennes constructions en bois d'où dérivent les éléments de l'ordre dorique. Les canaux des triglyphes sont à section



Fig. 31. — Parties hautes du Parthénon. Vue prise de l'ouest.

triangulaire. Sur les côtés de l'assise où ils sont entaillés, on observe des rainures; c'est là que venaient glisser les dalles sculptées des métopes au moment de la mise en place.

Afin d'alléger la charge qui pèse sur l'épistyle, l'architecte n'a pas employé pour la frise des assises en parpaings. Au vrai, il a fait courir sur l'épistyle deux assises parallèles, entre lesquelles est réservé un vide. Du côté extérieur, l'assise est formée par les blocs des triglyphes, et par ceux en avant desquels s'insèrent les métopes. Du côté intérieur,

c'est une autre rangée d'assises. Grâce au vide ainsi ménagé, une sorte de couloir étroit, haut de 1m 345, règne entre les

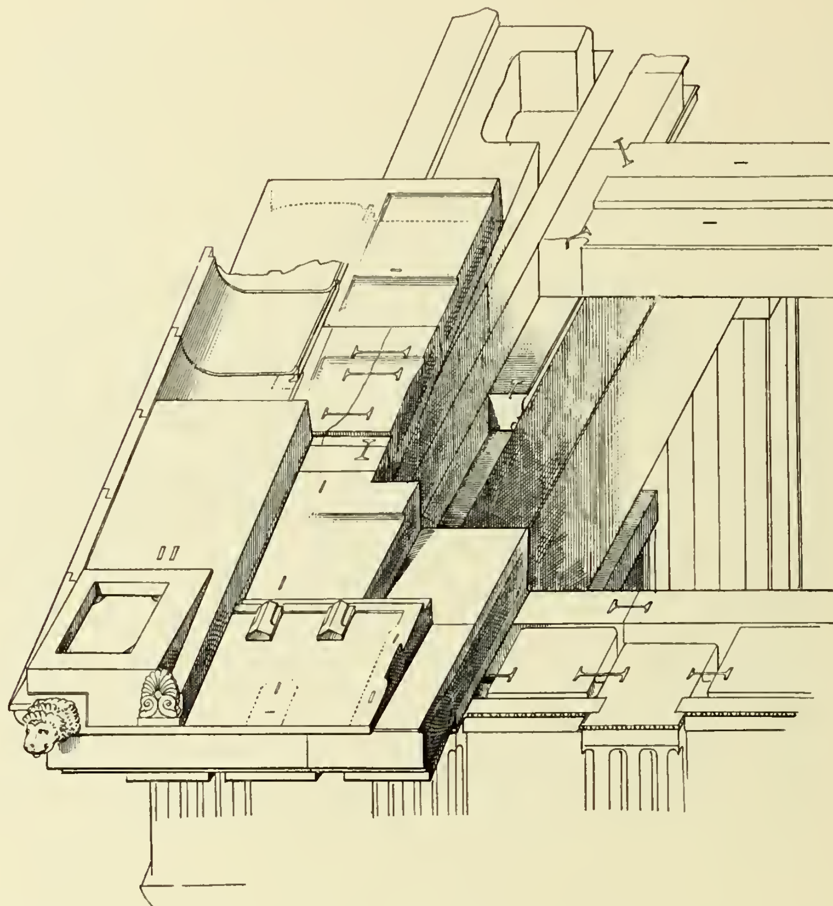


Fig. 32. — Construction de l'entablement et du fronton occidental. D'après Penrose.

deux parois de la frise et se poursuit sur tout le pourtour du monument (Fig. 31).

La corniche et le fronton. — Au-dessus de la frise de l'ordre, la corniche (γεῖσον) se projette en une puissante saillie et protège les triglyphes et les métopes contre le ruissellement des eaux pluviales. Elle a pour élément essentiel le

larmier dont le plafond se relève obliquement du dehors vers le dedans, et offre la décoration qui est de règle dans l'ordre dorique, à savoir une série de tablettes séparées par des intervalles réguliers. Ce sont les mutules avec leurs trois rangs de gouttes. La face verticale du larmier se creuse d'une rainure profonde, le *coupe-larmes,* destiné à faciliter l'égouttement des eaux de pluie glissant de la corniche.

Sur les deux façades est et ouest, au-dessus de la corniche, s'ouvre le tympan triangulaire du fronton, qui couronne comme un diadème la noble ordonnance de la colonnade et de l'entablement. Le tympan proprement dit mesure $28^{m}35$ en largeur, $3^{m}46$ en hauteur, 91 centimètres en profondeur. Il a pour cadre les assises horizontales du larmier et les corniches rampantes qui en répètent la forme, moins les mutules, mais qui s'achèvent par une cymaise lesbienne dont la courbe complète heureusement la silhouette du fronton. Dans certains temples, la cymaise lesbienne en quart de rond se prolonge sur les faces latérales. Ici, elle se limite aux frontons, sauf un petit retour d'angle qui, sur les faces nord et sud, vient buter contre une tête de lion formant chéneau. Celle-ci décore une assise taillée pour recevoir un des acrotères, et dont la face verticale se termine à l'autre extrémité par une palmette sculptée (Fig. 32).

De bonne heure, l'art grec a adopté ce type de gargouille en forme de tête de lion, et il l'a reproduit avec persistance. Ainsi s'explique qu'il lui ait conservé un caractère conventionnel, comme s'il l'assimilait aux éléments immuables de l'ordre dorique, tels que les triglyphes et les mutules. Les mufles de lions du Parthénon offrent donc certaines formes typiques par lesquelles ils s'apparentent aux exemplaires du sixième siècle, témoin ceux de l'Hécatompédon (1). Mais

(1) Voir Schrader, *Archaische Marmor-Skulpturen im Akropolis-Museum zu Athen*, p. 75.

jusque dans ces morceaux secondaires éclate un art vigoureux et sobre. C'est avec une singulière fermeté que le sculpteur a détaillé la collerette de la crinière, les plis du mufle froncé, et le retroussis des lèvres qui mettent à nu des crocs menaçants. Si les chéneaux du temple de Zeus à Olympie offrent, par exception, plus de variété et de fan-



Fig. 33. — Tête de lion formant chéneau. Angle nord-ouest de la face nord.

taisie, aucun ne peut soutenir la comparaison avec ceux du Parthénon (Fig. 33).

Le fronton se complète par les acrotères : celui du milieu et ceux qui décorent les deux angles. On savait fort peu de chose des acrotères du Parthénon, et on en était réduit à les restituer par conjecture, jusqu'au jour où des études récentes ont permis d'en prendre une idée exacte. Grâce aux fragments conservés au British Museum et au Musée de l'Acropole, M. Praschniker a pu reconstituer les deux acrotères du



D. Dionysos (British Museum).



E. F. Déméter et Coré (British Museum).

FRONTON EST.

milieu (1). Hauts d'environ 2m 80, ils se composaient d'un élégant assemblage de tiges cannelées, souples et fortes, de feuilles dentelées, de rinceaux en volute et de demi-palmettes (Fig. 34). Cet ensemble hardiment ajouré formait un décor à la fois svelte et riche, et découpait sur le ciel une fine silhouette. On est moins renseigné sur les acrotères

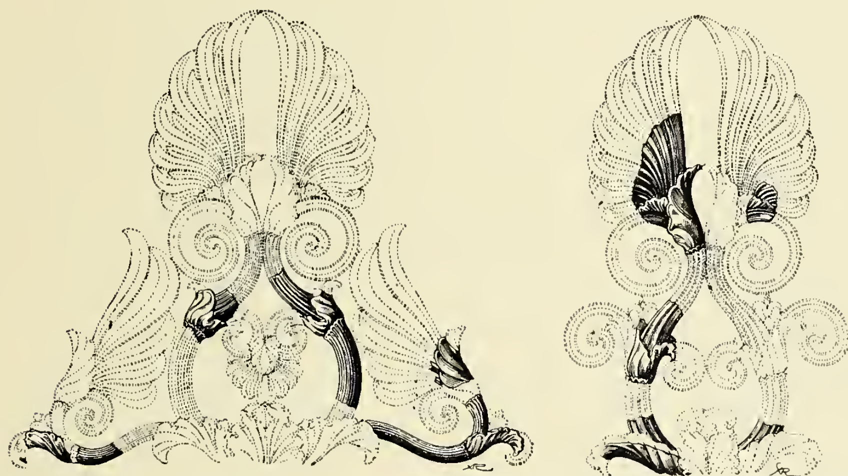


Fig. 34. — Restitution des deux acrotères du milieu. D'après Praschniker.

d'angle; mais tout permet de croire qu'ils étaient en harmonie avec ceux du centre.

La couverture. — Nous ne saurions aborder ici l'examen d'une des questions les plus controversées, celle de la forme des charpentes du comble. Aucune trace n'en est restée sur les pignons des frontons, et le problème ne peut être résolu que par hypothèse. Il est tout au moins certain que la couverture consistait en tuiles de marbre de Paros, dont on possède des spécimens. Les tuiles de recouvrement (σωλῆνες)

(1) Praschniker, *Die Akroterien des Parthenon* (*Wiener Jahreshefte*, XII, 1910, p. 5-40). Cf. A.-H. Smith, *Sculptures of the Parthenon*, p. 68. Voir aussi Lechat, *Revue des Études anciennes*, 1911, p. 138-142.

mesurent 675 millimètres de largeur. Soigneusement polies au milieu, simplement repiquées à la pointe sur l'emplacement des couvre-joints, elles sont munies d'un rebord destiné à faciliter la pose. Les couvre-joints (καλυπτῆρες), longs de

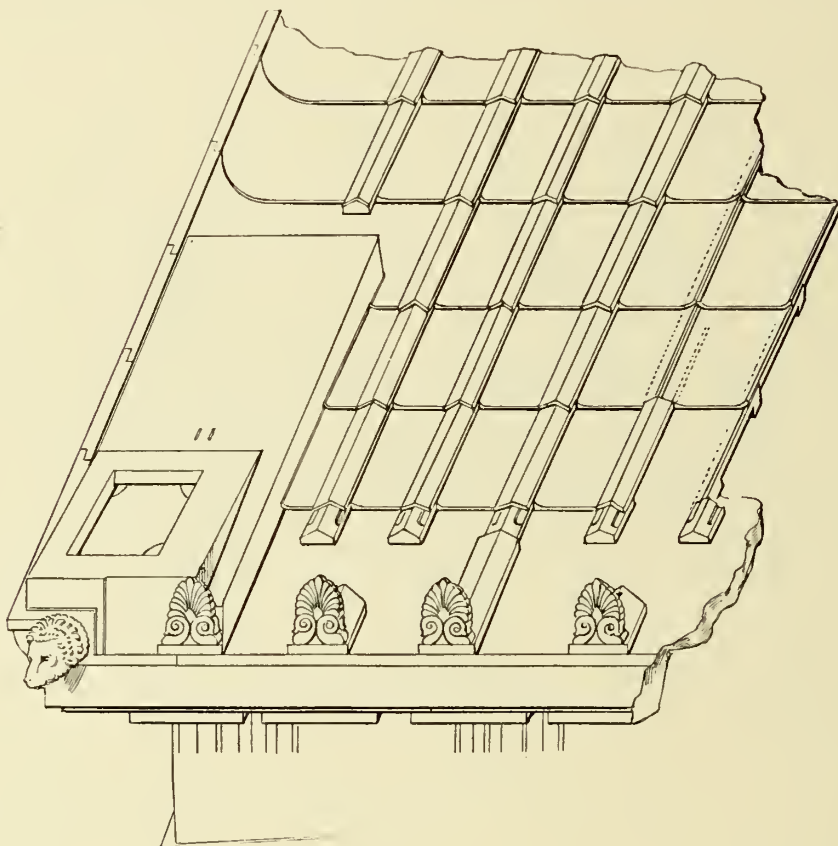


Fig. 35. — Toiture du Parthénon à l'angle sud-ouest. Restitution de Penrose.

77 centimètres, larges de 24, sont à deux pentes. Les eaux de pluie qui coulaient sur cette couverture de marbre n'étaient pas recueillies dans un chéneau, car il n'y avait point, sur les longs côtés, de cymaise qui pût remplir cet office. Elles se déversaient entre les antéfixes de marbre qui couronnaient

la corniche sans se raccorder cependant avec les couvre-joints dont elles restaient indépendantes (Fig. 35). Ces antéfixes, dont le British Museum et le Musée de l'Acropole se partagent les spécimens, ont la forme de palmettes stylisées sortant de deux larges volutes, et rappellent, par la sévérité des lignes, celles qui couronnent les stèles funéraires de la première moitié du cinquième siècle (1). On pourrait être surpris du contraste que présentent ces formes avec celles des acrotères où s'épanouit si librement le décor végétal. Mais ici l'architecte avait moins de liberté et comme il avait dû conserver aux têtes de lions des gargouilles un type conventionnel, pour les mettre d'accord avec les éléments doriques de l'entablement, la même nécessité s'imposait pour les antéfixes de la couverture.

La construction et les procédés d'assemblage. — Nous ne sommes pas choqués de voir, dans nos édifices modernes, un travail apparent de maçonnerie. Mais rien n'était plus contraire aux habitudes des Grecs. Aussitôt qu'ils mirent en œuvre la pierre appareillée, ils abandonnèrent le procédé de liaison par le mortier, et c'est au moyen d'agrafes de fer qu'ils assemblèrent les assises. A plus forte raison ont-ils appliqué cette méthode dans un temple en marbre, tel qu'est le Parthénon. Ici, le travail d'assemblage est d'une merveilleuse précision, et il est pour ainsi dire intérieur, car rien ne le trahit au dehors. Tous les blocs d'une même assise sont reliés par des agrafes de fer, affectant la forme d'un double T et chaque assise est reliée à l'assise supérieure par des tenons de fer verticaux. Ainsi toutes les parties de l'édifice sont solidaires; toutes les assises forment un chaînage continu

---

(1) Cf. aussi les acrotères du sanctuaire d'Aphaia à Égine (FURTWÆNGLER, *Ægina*, p. 358, fig. 284).

sans que l'œil perçoive autre chose que des joints d'une extrême finesse.

On ne saurait trop admirer avec quelle hardiesse heureuse l'architecte a su assurer la stabilité des parties hautes. Qu'on examine, par exemple, le cadre des frontons. C'est sur la corniche horizontale que portait l'énorme poids des statues; or elle est, suivant le mot de M. Magne, « en bascule sur les plaquettes de la frise » (1). Pour parer au danger, ce n'était pas encore assez d'avoir donné aux blocs de la corniche une forte épaisseur; en arrière des grandes dalles dressées qui forment le fond du tympan, un second mur en assises vient doubler le premier, et faire ainsi contrepoids aux statues (Fig. 36 et pl. S, 1). Quant aux corniches rampantes qui se prolongent à l'aplomb de la corniche droite, « la bascule, ajoute M. Magne, n'était évitée que par le poids même de la partie postérieure de l'assise, reliée par des agrafes de fer aux dalles du fronton et au mur adossé ». A voir une telle perfection technique, on s'explique comment le Parthénon a victorieusement résisté à l'action du temps, et l'on comprend aussi avec quel respect les « tailleurs de marbre » d'Ictinos traitaient les magnifiques matériaux qu'ils mettaient en œuvre.

L'ORDRE INTÉRIEUR

La colonnade extérieure, avec son entablement, forme en réalité comme l'enveloppe du temple proprement dit, du *naos*, qui pourrait à lui seul constituer un édifice indépendant. Dégagé de la péristasis, il ferait figure de temple amphiprostyle, avec deux façades à six colonnes, l'une à l'est, l'autre à l'ouest. Ce temple, que la péristasis entoure d'un

(1) Magne, *Le Parthénon*, p. 39.

somptueux péristyle, comprend le sécos, avec son mur de marbre et ses divisions intérieures, et les deux portiques du



Fig. 36. — Le fronton ouest, état actuel. Vue prise du sud.

pronaos et de l'opisthodome. L'ensemble est surélevé au-dessus du niveau du stylobate par deux degrés, mesurant

l'un 30, l'autre 39 centimètres de hauteur, et qui jouent le role de *crépis* (Voir la fig. 27). Il y a donc à l'est et à l'ouest un ordre intérieur, pour ainsi parler, et l'on va voir qu'il ne répète pas rigoureusement celui de l'entablement. Du coté de l'opisthodome il est relativement bien conservé, alors qu'il a disparu tout à fait au pronaos.

Les portiques. — Les portiques du pronaos et de l'opisthodome sont limités sur les cotés par les antes du mur du sécos. En façade, ils offrent six colonnes doriques, hautes de $10^{m}08$, plus petites par conséquent que celles de la péristasis; mais comme elles sont surélevées sur deux degrés, le chapiteau dépasse en hauteur de 31 centimètres celui des colonnes extérieures. Elles ont d'ailleurs la même structure que ces dernières. Toutefois, n'étant pas soumises à cette sorte de déformation visuelle dont nous avons parlé plus haut, elles n'ont point d'inclinaison, et leurs axes sont verticaux. Si l'on considère l'implantation, il est aisé de constater qu'elles sont indépendantes des colonnes extérieures, car leurs axes ne correspondent pas avec ceux de ces dernières, comme il arrive dans des temples plus récents, témoin celui d'Athéna Polias à Priène (1). Les colonnes d'angle sont dans l'axe des antes, sans relations définies avec celles de la péristasis (Fig. 37).

Comme pour l'ordre extérieur, l'épistyle est formé, dans son épaisseur, de trois monolithes juxtaposés. Mais aux triglyphes et aux métopes qui forment la frise dorique dans l'entablement de la péristasis, l'architecte a substitué une véritable frise ionique; courant sur les quatre faces du sécos, elle enveloppe d'une ceinture de bas-reliefs tout le temple intérieur. C'est la célèbre frise des Panathénées. Voilà donc

(1) Cf. Allan Marquand, *Greek Architecture*, p. 251, fig. 307.



Fig. 37. — Le péristyle ouest. Vue prise du sud.

un élément ionique associé, d'une façon imprévue, à l'ordre dorique des colonnes. Pour atténuer les disparates, l'architecte a pris soin d'encadrer la frise entre des éléments doriques: à la partie supérieure, un bandeau terminé par une moulure; à la partie inférieure, un listel ou *tænie*, sous lequel apparaissent les *regulæ* et les gouttes caractéristiques de la frise dorique. Mais alors que, dans cette dernière, les *regulæ* et les gouttes ont pour office de prolonger les triglyphes, ici elles n'ont aucune raison d'être, les triglyphes étant absents. Leur rôle est simplement de rétablir l'accord entre la frise et les colonnes de l'ordre intérieur (Fig. 38 et pl. 19, 1).

Nous devons nous arrêter un instant aux particularités que présente le dispositif du sécos. Tout d'abord, avec son portique avancé de six colonnes, il est amphiprostyle, et se distingue ainsi très nettement du sécos à façade *in antis* qui est propre aux édifices purement doriques, comme le temple de Zeus à Olympie. En dépit du type dorique des colonnes, il a, pour ainsi dire, une physionomie ionienne, et, au vrai, il fait songer aux temples ioniques d'Athènes, construits au cinquième siècle, tels que l'Érechtheion, le temple d'Athéna Niké et le temple voisin de l'Ilissos. Sa largeur, qui dépasse celle du sécos dans les temples doriques, est un nouveau trait de parenté avec les édifices ioniques. D'autre part, nous avons relevé le caractère franchement ionien de la frise, et l'on peut encore signaler, comme un emprunt fait à l'ionisme, le décor des chapiteaux d'ante, rehaussés de délicats rangs de perles. A n'en pas douter, l'ordre du sécos est, comme on l'a dit justement, un ordre « dorique mitigé d'ionique » (1).

On pourrait citer d'autres exemples attestant cette influence de l'ionisme, comme si, au cinquième siècle, les Attiques s'étaient préoccupés de corriger la rude austérité

(1) Fougères. *Les Origines du Parthénon et l'Influence de l'ionisme sur l'architecture dorique à Athènes* (*Hommage à Louis Olivier*, Paris, 1911).



FRONTON EST.

L. M. Deux figures du groupe dit des Parques.

(British Museum.)

du dorique : ainsi les temples de Sounion et de Phigalie, et le soi-disant « Théseion », où l'ordre intérieur du pronaos et de

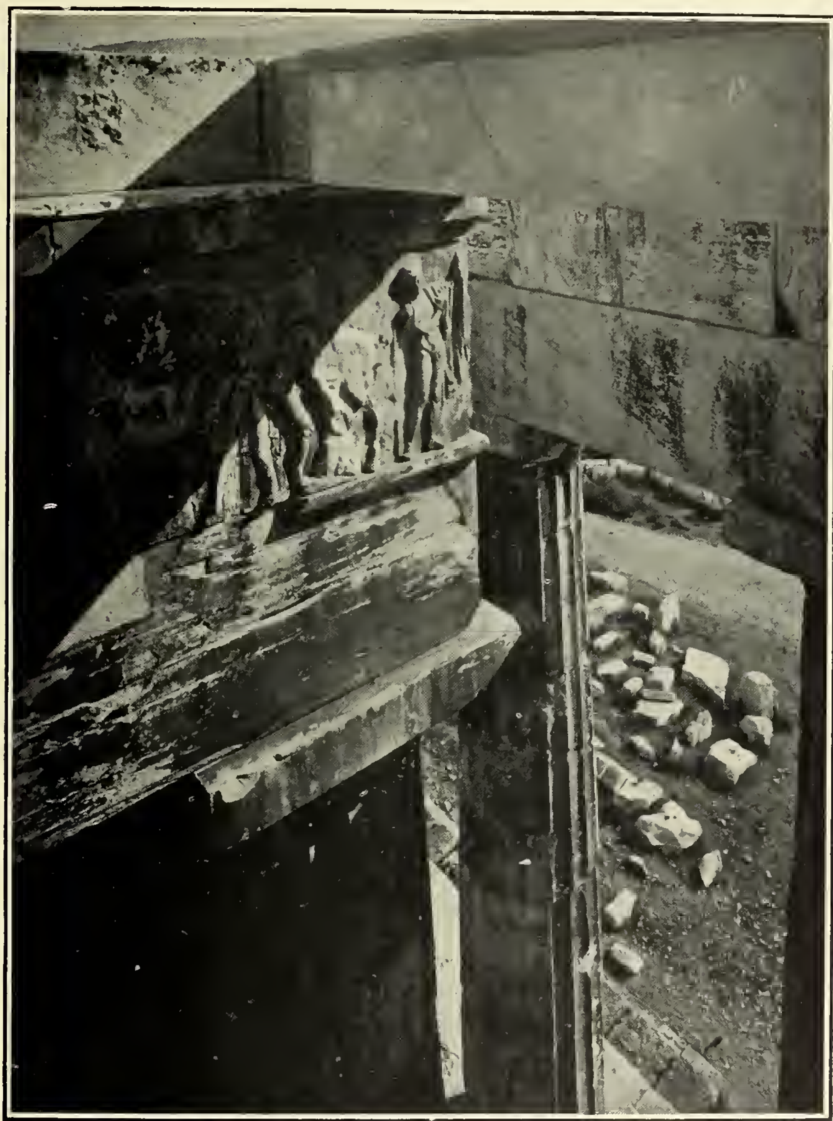


Fig. 38. — Angle ouest-sud de la frise de la cella. Vue prise du côté ouest.

l'opisthodome comporte également une frise continue. Mais, en ce qui concerne le Parthénon, nous apercevons assez

clairement les raisons qui expliquent ces infractions à la règle dorique. Il y a là des survivances dont il faut chercher l'origine dans l'Hécatompédon des Pisistratides. Avec sa frise et ses portiques à six colonnes, le sécos du Parthénon en dérive directement. Dès lors, les liens qui rattachent au vieux temple archaïque le monument d'Ictinos nous apparaissent de plus en plus étroits, et nous pouvons, une fois de plus, affirmer que le premier a été vraiment le précurseur du second.

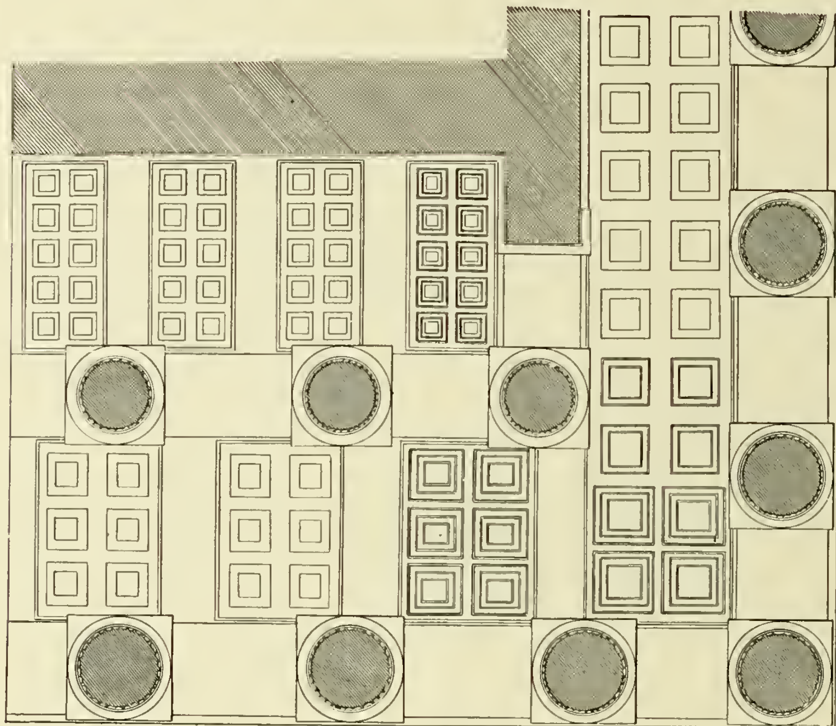


Fig. 39. — Caissons des plafonds au péristyle et aux portiques de l'est et de l'ouest. D'après Penrose.

Les plafonds. — Dans le temple de pierre ou de marbre, le plafond conserve les formes nées de la construction en

bois (1). Des poutres parallèles au grand axe de l'édifice, des solives assemblées à angle droit dans les intervalles, enfin des châssis en retrait formant caissons, disposés pour occuper les vides rectangulaires que laissent les solives, tels sont les éléments essentiels d'un plafond en bois. Au Parthénon, comme dans tous les temples attiques du sixième siècle et comme aux Propylées, on reconnaît ces éléments transcrits pour ainsi dire dans le marbre.

Pour les retrouver au complet, il faut considérer les plafonds du pronaos et de l'opisthodome, et ceux des péristyles est et ouest qui correspondent à l'espace compris entre les murs d'ante. C'est là en effet que, dans une charpente en bois, se prolongent les poutres principales de la couverture. Le plafond comporte tout d'abord les éléments qui rappellent ces poutres, c'est-à-dire les poutres de marbre, ou soffites (δοκαί). Supportées par les entablements extérieur et intérieur et par le mur de la cella, elles laissent entre elles des intervalles rectangulaires. Ceux-ci sont remplis par des panneaux de marbre dont la face intérieure est ornée de caissons sculptés en creux (πλαίσια τετράγωνα) et reproduisant les châssis superposés d'un caisson de bois, avec la planchette qui en garnit le fond.

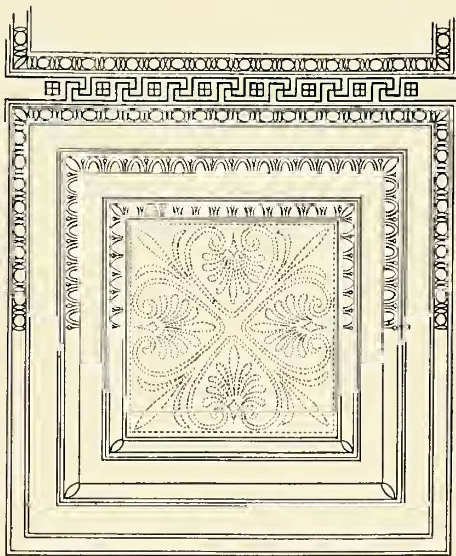


Fig. 40. — Décor restauré d'un caisson du péristyle sud. D'après Penrose.

(1) Cf. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art*, VII, p. 527; Allan Marquand, *Greek Architecture*, p. 117.

La forme du plafond n'est pas la même pour les péristyles est et ouest et pour les portiques du pronaos et de l'opisthodome (Fig. 39). Dans le premier cas, les panneaux sont au nombre de six, avec six caissons par panneau; ils sont séparés par de larges soffites. Dans le second cas, les soffites sont moins larges et les panneaux, au nombre de huit, sont divisés en dix caissons. Voilà donc déjà deux types de plafonds. Il y en a un troisième, celui des péristyles latéraux, nord et sud. Ici, les poutres de marbre n'apparaissent pas, et c'est une série continue de grands caissons, sur deux rangs, qui décore le plafond (1). Grâce aux exemplaires conservés, Penrose a pu restituer un des caissons du péristyle sud (2). Il est à trois compartiments, creusé très profondément, avec des moulures décorées d'oves et de rangs de perles (Fig. 40). Un tel décor appelait nécessairement la peinture. On va voir que les plafonds avaient leur part dans l'ensemble de la polychromie qui rehaussait certaines parties du monument.

LA POLYCHROMIE

Tout le monde est aujourd'hui d'accord pour admettre l'emploi de la couleur dans la décoration des temples grecs, et ce n'est pas ici le lieu de toucher à la question générale de l'architecture polychrome. Rappelons seulement qu'en ce qui concerne le temple dorique, l'application de la peinture est soumise à des règles fixes qui varient peu. Le coloriage est réservé pour les parties hautes, et les couleurs qui prédominent sont le rouge et le bleu (3). Le Parthénon ne fait pas

(1) Pour les trois types de plafonds, voir Penrose, *The Principles of Athenian Architecture*, pl. 16. Cf. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art*, VII, p. 528, fig. 243.

(2) M. d'Ooge, *The Acropolis of Athens*, p. 132, fig. 60.

(3) Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art*, VII. p. 580-581 ; Lechat, *Le Temple grec*, p. 64-65. Pour la polychromie dans le temple dorique, voir : Fenger, *Dorische Polychromie*; Durm, *Handbuch der Architektur*, 2e partie, I, p. 180.

exception. Après les enquêtes minutieuses de Penrose et de Paccard (1), on possède les éléments essentiels pour une restitution de la polychromie du temple, et le principe que nous venons d'énoncer permet de contester les restaurations où la couleur est prodiguée avec trop d'abondance (2).

Sur les colonnes, sur les chapiteaux, sur l'épistyle, aucune trace de coloration. A n'en pas douter, ces parties gardaient le ton naturel du marbre, et il en était de même dans les

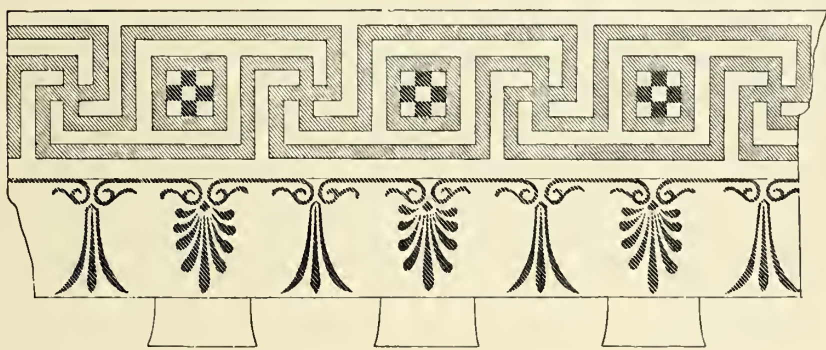


Fig. 41. — Décoration peinte de la *tænie* et des *regulæ* de l'épistyle. Ordre extérieur. D'après Penrose.

anciens temples en pôros, où elles conservaient la couleur claire du stuc de marbre dont elles avaient été revêtues (3). Le coloriage commençait avec la partie supérieure de l'entablement, au-dessus de l'épistyle, et voici les éléments qui ont pu être relevés, grâce aux traces de couleurs encore apparentes, ou au décor gravé qui servait à délimiter le champ de la peinture.

Considérons d'abord l'ordre extérieur. La *tænie*, qui

(1) Voir la restauration de Paccard, et le mémoire manuscrit qui l'accompagne (Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts). Les couleurs, écrit Paccard, ont été calquées par lui « avec un soin religieux » (p. 65 et suiv.).

(2) Ainsi celle de M. Loviot, *Les Envois de Rome*. Paris, Pourchet, pl. 11 et 12. Détail de l'ordre extérieur. Cf. d'Espouy, *Monuments antiques*, pl. 16-17, 18-19.

(3) Cf. Doerpfeld, *Athen. Mittheil.*, X, 1885, p. 228-230.

sépare l'épistyle de la frise, les *regulæ* et les gouttes étaient certainement peintes. Sur la *tænie* courait un décor en forme de double méandre; sur les *regulæ* alternaient des palmettes et des fleurs de lotus renversées, probablement bleues et rouges (1) (Fig. 41). Les triglyphes étaient peints en bleu. A

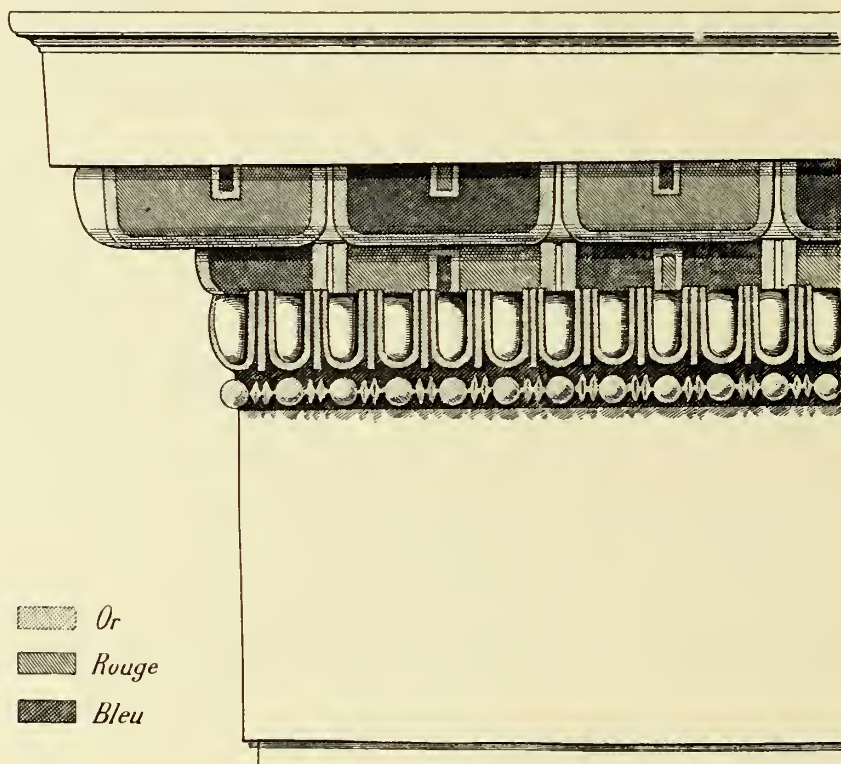


Fig. 42. — Décoration peinte du chapiteau d'ante de l'ordre intérieur. D'après Penrose.

la façade orientale, Paccard a constaté des traces de bleu sur les faces et les cotés des mutules; le dessous des gouttes était rouge avec un filet doré. Entre les mutules, le dessous du larmier offrait un ton rouge. Aux angles de la corniche, entre les mutules d'angle, le plafond du larmier était orné

(1) Penrose, pl. 22; Paccard, pl. 16. Cf. Allan Marquand, *Greek Architecture*, p. 219, fig. 268.

de palmettes et de rinceaux rappelant, pour l'élégance, ceux qui décorent les beaux vases attiques à figures rouges (1).

Pour les corniches rampantes des frontons, les observations faites à la façade occidentale sont très précises. Sous la corniche, la moulure qui la rattache au tympan portait un ornement en forme de feuilles rabattues rouges et bleues, qui se répétait sur la moulure supérieure de la corniche droite. Paccard a relevé des traces de rouge dans le tympan du fronton (2). Sur le talon qui est au-dessus du larmier des corniches rampantes, était peint un ornement composé d'oves, avec un fond alternativement rouge et bleu. Quant à la cymaise de couronnement, on y a observé les traces, gravées à la pointe, d'un décor en forme de palmettes, sans que les tons locaux aient été conservés (3).

Essayons, d'après ces données, de nous imaginer le Parthénon vu du dehors. Sur la colonnade, sur l'épistyle, triomphe la pure blancheur du marbre; seules, les parties hautes apparaissent revêtues d'une sobre polychromie où se marient deux couleurs tranchées, le bleu et le rouge, et elles se détachent en vigueur sur l'éclat du ciel. Ces couleurs accusent les saillies de l'entablement et des frontons, qui seraient comme amorties sous l'intensité de la lumière, et font sous les corniches rampantes, sous le larmier, des ombres chaudes et profondes. Ainsi la polychromie rehausse d'une note harmonieuse et riche le couronnement de l'édifice, comme pour faire mieux valoir, aux yeux du spectateur, la noblesse et la fermeté des lignes.

Pour l'ordre intérieur, des traces fort apparentes de polychromie ont été relevées du côté de l'opisthodome. Les chapiteaux d'ante étaient peints (Fig. 42). Penrose restitue

---

(1) Paccard, pl. 18; Michaelis, *Der Parthenon*, pl. 2, fig. 24.
(2) Paccard, pl. 16.
(3) Paccard, pl. 18.

des feuilles bleues et rouges, des oves rehaussés de blanc, avec des perles et des pirouettes dorées (1). Sur les moulures qui courent au-dessus de la frise, les vestiges de couleur sont très visibles (Fig. 43). La cymaise dorique était ornée de feuilles; sur le bandeau se développait un ornement en forme de double méandre, peut-être doré, comme le suppose Penrose, et dont le ton de dessous est une sorte d'ocre. Des rais de cœur sur fond bleu décoraient la cymaise lesbienne (2).

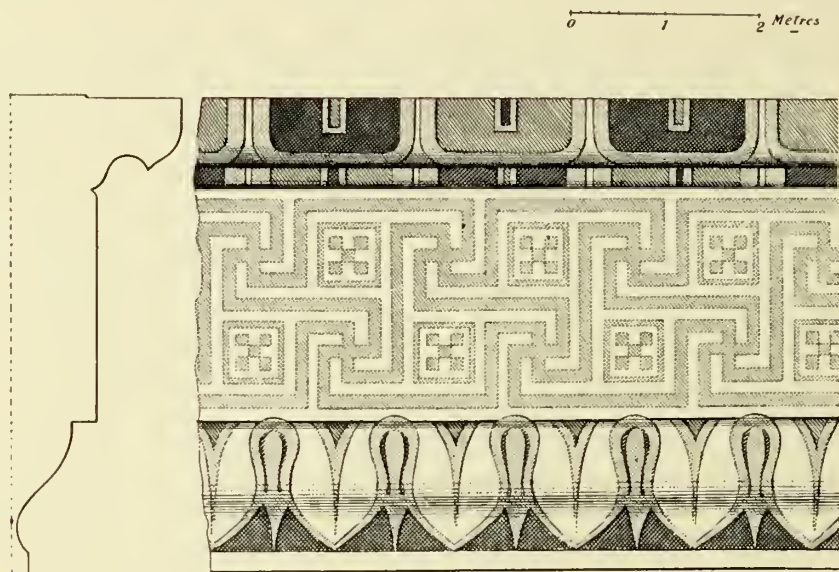
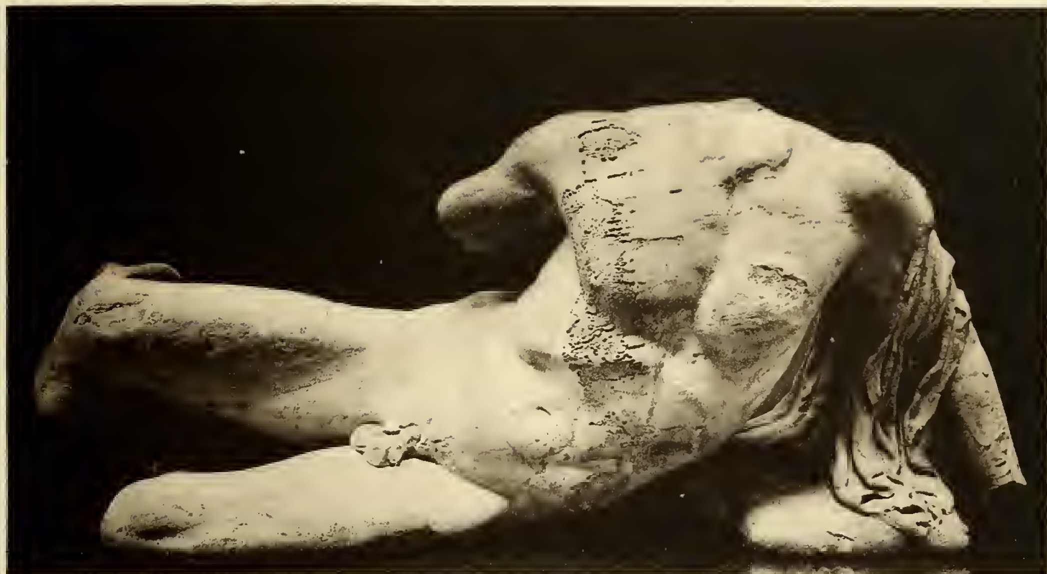


Fig. 43. — Décoration peinte des moulures de couronnement de la frise de la cella. Ordre intérieur. D'après Penrose.

Quant aux caissons du plafond, ils ne le cédaient pas à ceux des Propylées pour la richesse de la peinture et la délicatesse du décor (3). Par analogie avec ces derniers, on est fondé à restituer, sur les oves et les rangs de perles, du

(1) Penrose, pl. 23.
(2) Penrose, pl. 23 ; Paccard, pl. 15 ; Allan Marquand, *Greek Architecture*, p. 235, fig. 293.
(3) Pour les caissons des Propylées, voir Penrose, pl. 24, 25.



A. Figure dite l'Ilissos (British Museum).



B-C. Cécrops et une des Cécropides (en place au Parthénon.)

FRONTON OUEST.

bleu, du rouge et de l'or, et, sur le fond, des étoiles ou des palmettes d'or sur fond bleu. Une corniche peinte reliait au plafond la frise, elle-même rehaussée de peinture, avec des détails exécutés en bronze doré. Ainsi la décoration de l'ordre intérieur se trouvait régie par le même principe que celle de l'ordre extérieur. C'est pour les parties hautes, éclairées par reflet, qu'était réservé tout le luxe du coloriage. A vrai dire, il commençait avec la frise, se poursuivait sur la corniche supérieure, et s'épanouissait sur les plafonds en un riche semis de palmettes et d'étoiles d'or. Nous devrons nous souvenir de ces remarques en étudiant plus loin la frise des Panathénées.

LES DIVISIONS DU TEMPLE

Le pronaos. — Revenons maintenant aux divisions du temple dont nous avons plus haut déterminé les noms et l'affectation. On connaît déjà les dispositions essentielles du pronaos, du portique d'entrée limité par les antes du mur du sécos et par les six colonnes de l'ordre intérieur; il mesure $21^{m}72$ sur $5^{m}45$. Peu de parties du temple ont plus cruellement souffert de la transformation en église byzantine, car c'est là que les maçons grecs élevèrent l'abside. Toutefois, des traces de scellements permettent de croire qu'il était fermé par des grilles partant des antes, et reliant les colonnes entre elles; précaution nécessaire, car, au cinquième siècle, on conservait là des offrandes précieuses consistant surtout en vases d'or et d'argent.

Dans le mur du fond, aujourd'hui ruiné, sauf quelques assises, s'ouvrait la porte monumentale qui donnait accès à la cella. Par comparaison avec celle de l'opisthodome, qui a subsisté, on peut en évaluer les dimensions : elle mesurait

10 mètres en hauteur et 4m 92 entre les jambages. Elle était fermée par deux vantaux pivotant sur des gonds et se rabattant à l'intérieur. Mais, sans doute, les vantaux n'atteignaient pas la hauteur totale de la baie ; la partie supérieure était occupée par une grille de métal (θυρίς) dont nous verrons plus loin l'utilité pour l'éclairage de la cella.

On aimerait à posséder des détails précis sur cette porte d'honneur du pronaos, car, à en juger par quelques lignes des inventaires du temple, le décor devait en être d'une extrême richesse. Par comparaison avec celle de l'Asclépieion d'Épidaure (1), sur laquelle nous renseignent des textes épigraphiques, il est permis de croire que les vantaux étaient non pas en bronze, mais en bois précieux, rehaussés d'incrustations d'ivoire et d'ornements métalliques. Une inscription datant de 340/339, et relative à une revision faite pour constater l'état de certaines parties détériorées, mentionne quelques-uns de ces ornements (2) : c'étaient des têtes de lions, des *protomés* de béliers, se détachant au milieu d'un encadrement de feuillage, des clous dorés en forme de tête de pavot, et sans doute, en belle place, des masques de Gorgone dont il est peut-être légitime de rapprocher le beau Gorgonéion en marbre de Munich, connu sous le nom de Méduse Rondanini (3). Si l'on songe que la porte de l'Asclépieion d'Épidaure était un riche ouvrage de marqueterie, qu'elle avait été commandée à un maître sculpteur, Thrasymédès de Paros, l'auteur de la statue de culte du temple, on admettra sans peine que la porte du Parthénon n'était pas moins luxueuse. Peut-être Phidias en avait-il confié l'exécution à Kolotès, celui-là même qui devait plus tard être son

---

(1) Lechat et Defrasse, *Épidaure*, p. 60-61.

(2) *Corpus inscr. atticar.*, II, p. 704-708 ; Jahn-Michaelis, *Arx Athenarum*, p. 97, n° 12. Cf. une autre inscription, *Éphéméris archéologique*, 1903, p. 142, l. 41.

(3) Voir notre *Histoire de la sculpture grecque*, II, p. 359, fig. 183.

collaborateur à Olympie et y exécuter un chef-d'œuvre



Fig. 44. — Le péristyle nord et le mur du sécos. Vue prise de l'ouest.

d'incrustation, la table, où l'on déposait les couronnes des Olympioniques.

Le sécos. — Le temple proprement dit, le sécos, est limité par des murs de marbre surélevés au-dessus du stylobate par un socle formé de deux degrés. C'est un rectangle mesurant à l'extérieur 21^{m} 72 de largeur sur 59^{m} 02 de longueur. A l'est et à l'ouest, les murs se prolongent par les antes dont nous avons parlé. On sait déjà qu'il comporte deux divisions séparées par un mur plein, à l'est le *néôs Hécatompédos,* à l'ouest le *Parthénon.* Les murs du sécos, épais de 1^{m} 17, offrent la même perfection technique que l'on observe dans les autres parties de l'édifice. L'assise inférieure se compose d'orthostates dont les parements intérieurs, complètement bruts, laissent entre eux un vide de 15 centimètres environ, tandis que le parement extérieur est dressé avec un soin minutieux. Quant au reste du mur, il est construit en assises où alternent les parpaings et les carreaux qui laissent également entre eux un vide intérieur (1). Suivant le mode d'assemblage que nous avons déjà décrit, des pattes de scellement en fer relient les assises horizontales, assujetties par des tenons aux assises supérieures (Fig. 44 et pl. 10).

Le néôs Hécatompédos. — La porte du *pronaos* franchie, on pénétrait dans la pièce principale, dans la cella désignée officiellement par le nom de *néôs Hécatompédos,* le « sanctuaire de cent pieds ». Elle mesure, en effet, entre les murs, 19^{m} 10 de largeur avec une longueur de 29^{m} 89, représentant exactement 100 pieds attiques nouveaux. Mais, sans doute, les dimensions qui lui valaient son nom correspondaient à la largeur prise à l'extérieur des murs ; elle est en effet de 100 pieds attiques anciens.

Le vaste rectangle du sécos est aujourd'hui vide, et il faut chercher sur le pavement de dalles de marbre les traces du

(1) Boetticher, *Die Akropolis*, p. 123, fig. 51.

mur plein, sans ouvertures, qui séparait la cella de la pièce contiguë ouvrant à l'ouest, le *Parthénon* (1). On reconnaît

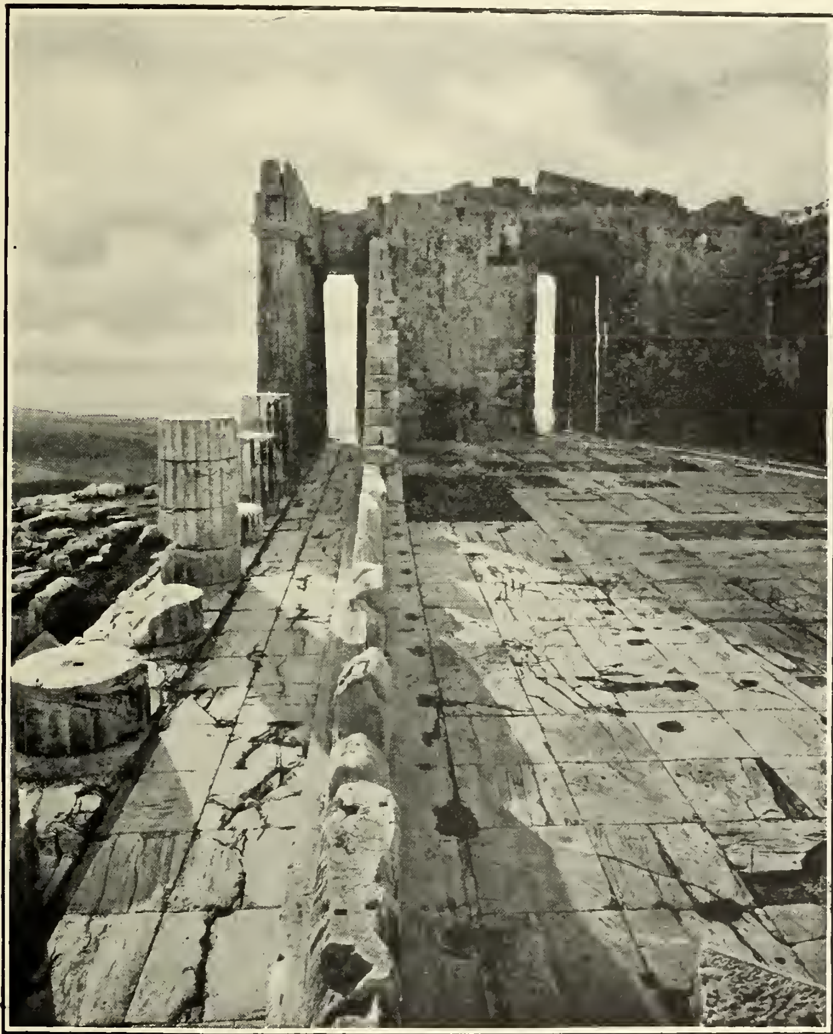


Fig. 45. — Détail du dallage de la cella et du péristyle sud. Vue prise de l'est.

l'assise de socle posée à fleur de dallage, et encastrée dans le stéréobate de pôros à une profondeur de 18 centimètres,

(1) Dœrpfeld, *Athen. Mittheil.*, VI, 1881, p. 283.

« de telle sorte que, sous la portée du mur, l'assise ait 39 centimètres, le dallage ayant 21 centimètres » (1) (Fig. 45).

Un péristyle, dont le stylobate légèrement surélevé est formé par des assises larges de 1m 22, divisait la cella en trois vaisseaux, une nef centrale large de 9m 82, et deux nefs latérales larges seulement de 3m 25. Le dallage de la nef centrale est un peu en contre-bas par rapport à celui des deux autres. Sur le stylobate, Paccard a relevé les contours des colonnes de péristyle, et a pu ainsi en évaluer le diamètre à 1m 12. Ces colonnes, d'ordre dorique, étaient au nombre de neuf sur les longs côtés, et de trois dans le fond. Ces dernières s'élevaient entre deux piliers d'angle se terminant en antes sur les faces de retour. Des piliers d'ante correspondaient aux colonnades latérales dans le mur oriental. Quand le Parthénon fut converti en église chrétienne, cet ordre intérieur fit place à des colonnes byzantines sans cannelures, dont on voit encore, sur le stylobate, les scellements au plomb grossièrement exécutés. Par analogie avec d'autres temples, par exemple celui de Poseidon à Pæstum, on est fondé à restituer sur ces colonnades un ordre supérieur plus petit. Mais rien n'autorise à supposer qu'il y eût, au premier étage, des galeries latérales semblables à celles qui furent aménagées dans l'église byzantine.

Entourée de son péristyle, la nef centrale formait comme une sorte de chapelle au fond de laquelle le visiteur apercevait la statue chryséléphantine d'Athéna Parthénos. Suivant une hypothèse généralement acceptée, elle était divisée en trois parties par des barrières de marbre qui la fermaient, la première à la hauteur de la troisième colonne latérale, la seconde un peu avant la septième colonne. Les entre-colonnements correspondants étaient également fermés. La statue

(1) Magne, *Le Parthénon*, p. 49.

se dressait dans la dernière division. Quand on examine le pavement, il est aisé d'y distinguer la place occupée par la base de la statue. Elle est indiquée par un dallage de tuf rectangulaire, dont le ton sombre tranche sur celui des dalles de marbre qui l'entourent; les côtés du rectangle mesurent environ 8 mètres sur 4; au centre est ménagé un évidement de 80 centimètres sur 57, avec une profondeur de 40, où s'encastrait le support qui soutenait l'armature de la statue. On ne retrouve pas ici, comme dans la cella du temple de Zeus à Olympie, l'encadrement en pierre noire qui entourait la base de la statue de Zeus Olympien, et qui, suivant Pausanias, était destiné à recevoir l'huile dont on enduisait la statue (1). Cette explication du périégète grec a été souvent discutée. S'il est vrai qu'à Olympie, suivant l'ingénieuse hypothèse de M. Lœwy, ce cadre de pierre sombre eût pour objet d'amortir les reflets du marbre blanc sur l'or de la statue, pareille précaution était moins nécessaire pour l'Athéna Parthénos. Celle-ci était debout, et les plis profonds et comme cannelés du chiton donnaient des ombres qui suffisaient à briser les reflets (2).

Si l'on veut restituer l'aspect de la cella, on y replacera les offrandes riches et variées qu'énumèrent, pour le *néôs Hécatompédos,* les inventaires du Parthénon (3); mobilier sacré, vases précieux, statuettes de *corés* en or et en argent, couronnes envoyées par les cités grecques au peuple athénien. Sur des rayons (ῥυμοί) s'alignaient les Victoires en or, au nombre de dix, une par tribu, que Périclès avait fait exécuter pour constituer une sorte de fonds de réserve, et avec lesquelles on battit monnaie au temps de la guerre du

(1) Pausanias, V, 11, 10. Cf. Koldewey et Puchstein, *Die griechische Tempel in Unteritalien und Sicilien*, p. 95.
(2) Lœwy, *Strena Helbigianæ*, p. 180-181.
(3) *Corpus inscr. atticar.*, I, 117-176; II, 642-738.

Péloponèse (1). Toutes ces offrandes exaltaient la gloire d'Athènes, et disaient la piété de la ville envers sa déesse protectrice.

Le Parthénon. — A la cella faisait suite une pièce large de $19^{m}19$, profonde de $13^{m}37$, et qui en est, comme on l'a vu, séparée par un mur plein. C'est le *Parthénon*, la « chambre des Vierges », suivant l'explication que nous avons donnée plus haut. Dans le pavement, on remarque quatre dalles presque carrées, indiquant la place des colonnes, probablement ioniques, qui supportaient le plafond. La surface des murs, où apparaissent encore des vestiges de peintures byzantines, est polie avec un soin remarquable.

Une seule ouverture donnait accès dans cette pièce, à savoir la grande porte ouvrant à l'ouest sur l'opisthodome et dont le cadre existe encore, bien que dénaturé par un fâcheux linteau de briques et par des placages ajoutés à l'époque byzantine, lorsqu'elle devint l'entrée principale de l'église de la Panaghia (2). Identique à celle du pronaos, elle avait les mêmes dimensions, 10 mètres de hauteur, avec une largeur de $4^{m}92$ mesurée entre les jambages, mais réduite par l'épaisseur des chambranles (Fig. 46). En effet, si l'on examine le nu du mur extérieur, en faisant abstraction des plaquettes de marbre dont les jambages ont été revêtus par les maçons byzantins, on reconnaît les encoches destinées à fixer les chambranles, qui étaient sans doute en marbre, mais dont

(1) Voir P. Foucart, *Bulletin de correspondance hellénique*, XII, 1888, p. 287. C'est seulement par hypothèse qu'on peut placer dans l'Hécatompédon les Victoires du cinquième siècle. Mais les inscriptions nous apprennent que les Victoires en or, exécutées au quatrième siècle pour remplacer celles qui avaient été fondues au cinquième siècle, y étaient certainement conservées. *Corpus inscr. atticar.*, II, 2e partie, n° 612 (inventaire postérieur à l'époque des Trente), n° 652 (inventaire de 398), n° 667 (inventaire de 385). M. P. Foucart a eu l'obligeance de me signaler ces textes.

(2) Les deux petites portes qu'on voit dans les murs nord et sud ont été percées à cette époque, et n'existaient pas dans le temple antique.

aucun élément ne permet de restituer la décoration. Le seuil

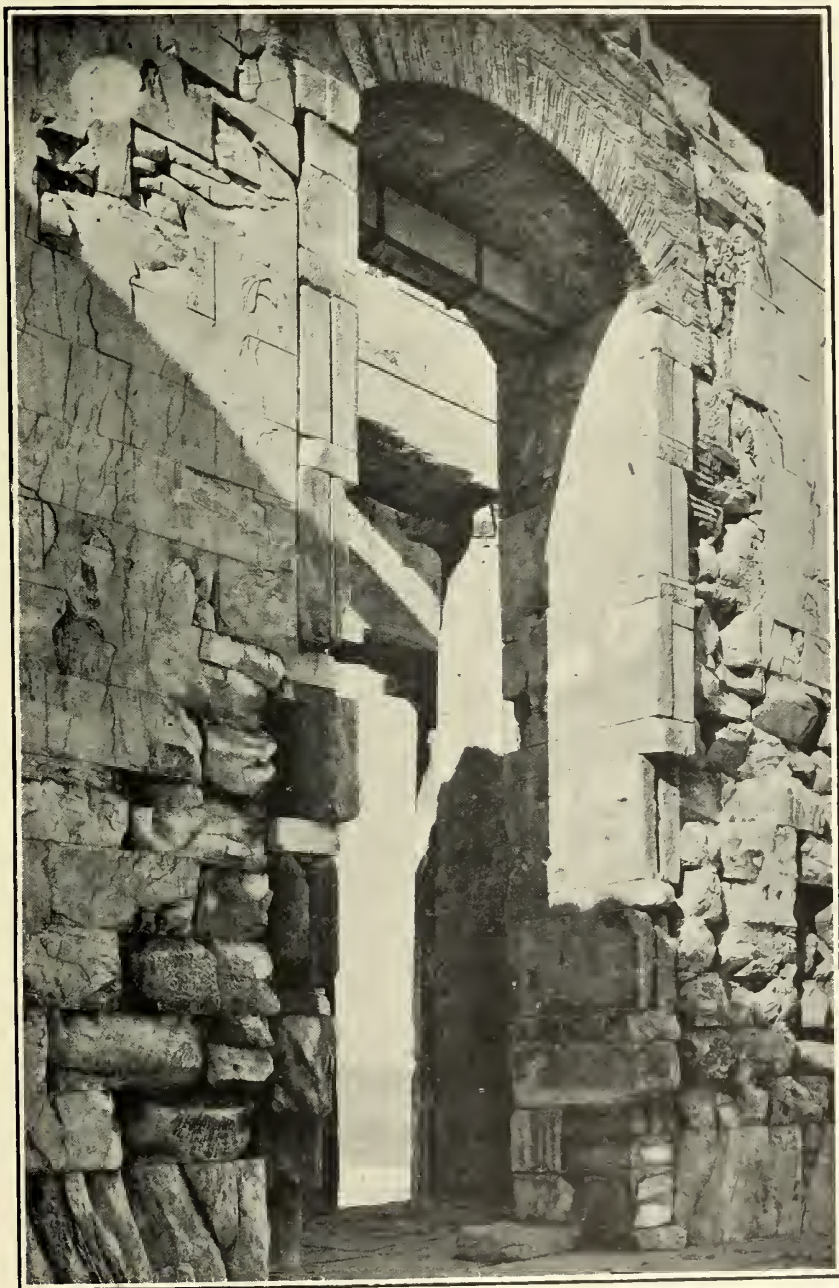


Fig. 46. — Porte ouest. Vue prise de l'intérieur.

antique subsiste, surélevé de 30 centimètres au-dessus du pavement. Mais les morceaux d'assises avec traces de gonds qui sont engagés sous le placage sont d'époque tardive. Il faut restituer, du côté de l'opisthodome, une porte à deux vantaux, peut-être en bronze, qui s'ouvrait vers l'intérieur, et dont les vantaux venaient s'appliquer contre l'épaisseur du mur (1). Plus loin, au delà du mur, on observe sur le dallage des rainures en demi-cercle ayant leur point de départ au milieu du seuil, et donnant le tracé du jeu des battants d'une grille de bronze qui formait une seconde clôture. Mais on ne saurait y voir simplement l'empreinte qu'ils ont laissée sur le marbre. Ces rainures, repiquées au ciseau, avaient certainement servi à recevoir des bandes de métal circulaires, des chemins sur lesquels roulaient les galets des battants. Des crapaudines, occupant le centre de ces demi-cercles, indiquent exactement la place des gonds et par suite les battants de la grille s'ouvraient à l'intérieur.

Le *Parthénon* donne l'idée d'une pièce bien close entre ses murs de marbre et soigneusement défendue par sa porte massive. Aussi bien c'était proprement la chambre des trésors, affectée au dépôt des offrandes, du mobilier des fêtes, et des « richesses sacrées » d'Athéna et des autres dieux. Les inventaires énumèrent les objets précieux qu'on y conservait, phiales d'or et d'argent, sièges de luxe, lits de Chios et de Milet richement incrustés, armes, lyres, boucliers, brule-parfums (2). On y voyait des trophées des guerres médiques, des sabres perses, et le trône aux pieds d'argent d'où Xerxès avait regardé la bataille de Salamine. Là aussi étaient déposées les couronnes d'or offertes à Athéna lors de la célébration des Panathénées; elles représentaient le prix de vail-

(1) Michaelis, *Der Parthenon*, p. 23. M. d'Ooge, *The Acropolis*, p. 133.

(2) Michaelis, *Der Parthenon*, p. 296-299. Cf. les nouveaux fragments publiés par van Hille, *Éphéméris archéologique*, 1903, p. 141-150.

lance (ἀριστεῖον) qu'elle avait mérité dans la lutte des dieux contre les géants. Enfin l'argent monnayé était déposé dans cette même pièce placée sous la surveillance des trésoriers.

L'opisthodome. — Nous ne nous attarderons pas à cette division, où nous avons cherché plus haut les éléments de l'ordre intérieur. Pour la forme du portique, pour le type et le nombre des colonnes, pour les dimensions, l'opisthodome correspond d'ailleurs au pronaos, dont il offre l'exacte répétition. C'est là que les trésoriers d'Athéna et des autres dieux avaient leurs bureaux. Ici également le portique était fermé par des grilles scellées entre les colonnes et rejoignant les murs d'ante. Dans l'espace compris entre les deux colonnes d'angle du sud-ouest et le mur d'ante subsiste encore une grossière maçonnerie. C'est la cage de l'escalier du minaret turc à laquelle on accède par une petite porte ouvrant à l'intérieur du *Parthénon.*

L'éclairage du temple. — Comment prenait jour la cella? Question très discutée, et qui se rattache à un problème fort ardu et beaucoup plus général, celui de l'éclairage des temples grecs. La théorie suivant laquelle le Parthénon aurait été *hypèthre,* c'est-à-dire éclairé par une ouverture à ciel ouvert (1), se fonde sur un texte de Vitruve qui définit le temple hypèthre comme étant normalement décastyle, mais signale cependant à Athènes un temple octastyle hypèthre (2). Ce serait le monument d'Ictinos. On a allégué encore d'autres arguments : l'exemple de certains temples enfermant un enclos à l'air libre, comme celui d'Apollon Didyméen à Milet et celui d'Apollon Épikourios à Phigalie, et surtout la néces-

(1) C'est la théorie de Paccard. Cf. aussi MICHAELIS, *Der Parthenon*, p. 24.

(2) Parlant du temple hypèthre, Vitruve ajoute : « Huius item exemplar Romæ non est, sed Athenis octastylos et templo Olympio » (III, 1).

sité d'éclairer la statue chryséléphantine de la Parthénos qu'on n'imaginerait pas enveloppée d'une obscurité complète. Quant à la solution technique du problème, on a proposé plusieurs combinaisons, soit en ouvrant au milieu de la toiture et du comble une ouverture rectangulaire (1), soit en ménageant des jours au-dessus des nefs latérales dont les plafonds auraient recueilli et déversé au dehors les eaux de pluie (2).

Après la démonstration décisive faite par M. Dœrpfeld (3), il faut renoncer à restituer le Parthénon comme un temple hypèthre. Aussi bien ces derniers étaient une exception, justifiée par les dimensions colossales de l'édifice, témoin le temple G de Sélinonte (4). Ictinos avait certainement appliqué au Parthénon le mode de construction habituel, en lui donnant une couverture sans hypèthre. Quant au texte de Vitruve si souvent cité, il n'y a pas lieu d'en faire état, car il ne vise que le temple de Zeus Olympien à Athènes, lequel n'était d'ailleurs pas terminé au temps où écrivait l'architecte romain (5). S'il faut un argument de fait pour écarter l'idée de l'hypèthre, il est fourni par une observation précise de M. Magne : « Les nefs latérales... ont leur sol élevé de 4 centimètres au-dessus du sol de la grande nef; il est donc impossible d'admettre pour l'éclairage du naos une ouverture

---

(1) Cf. C. Boetticher, *Die Hypaethraltempel*, 1847.

(2) J. Fergusson, *The Parthenon*, 1883, pl. III-IV. Le système de Chipiez (*Revue archéologique*, 1878, p. 180-208) se rapproche de celui de Fergusson. Pour les divers systèmes proposés, voir J. Hittorff, *Architecture antique de la Sicile*, pl. 87.

(3) Doerpfeld, *Athen. Mittheil.*, XVI, 1891, p. 334 et suiv. La théorie de l'hypèthre avait déjà été combattue par Ross (*Hellenika*, p. 1 et suiv.) et Durm (*Die Baukunst der Griechen*, p. 197). La question a été traitée en dernier lieu par M. R. de Launay, *Le Temple hypèthre* (*Rev. arch.*, 1912, I, p. 365-367, II, p. 143-158). L'auteur définit le caractère spécial du temple hypèthre qui n'a rien de commun avec le Parthénon.

(4) Fougères et Hulot, *Sélinonte*, p. 252. Choisy admet l'hypèthre dans ces cas exceptionnels (*Histoire de l'architecture*, I, p. 444-445).

(5) Il faut corriger ainsi le texte de Vitruve : « Sed Athenis octastylos in templo Olympio ».

centrale laissant exposées aux intempéries les offrandes et la statue chryséléphantine d'Athéna. Il n'existe au Parthénon aucune canalisation souterraine, et les eaux pluviales auraient séjourné dans le naos comme dans une cuvette (1). »

C'est donc seulement par les larges et hautes baies des portes que s'éclairaient la cella et la pièce de l'ouest; les battants ne montant pas jusqu'au linteau, une sorte d'imposte fermée par une grille laissait pénétrer la lumière, alors même que les portes étaient closes. Faible éclairage, objecteront les partisans de l'hypèthre. Éclairage très suffisant si l'on tient compte de l'intensité de la lumière en Grèce. Au lieu de nous représenter l'Athéna Parthénos mal défendue contre la poussière et l'aveuglant soleil d'été par un velum tendu sous une ouverture à ciel ouvert, imaginons-la plutôt caressée par une lumière amortie qui éteignait l'éclat des ors, et mettait sur l'ivoire des reflets adoucis. A voir ainsi le chef-d'œuvre de Phidias dans une sorte de pénombre claire, analogue à celle qui enveloppe les mosaïques de la galerie nord de l'église Saint-Marc à Venise, le visiteur ne devait-il pas ressentir une émotion singulièrement plus intense que si la statue lui était apparue sous une clarté crue tombant de l'hypèthre?

II — LA SCULPTURE

L'œuvre du sculpteur complétait celle de l'architecte. Alors que, dans certains temples, comme à Égine et à Olympie, la part faite à la sculpture décorative est limitée, au

(1) L. Magne, *Le Parthénon*, p. 49-50. Il n'y a pas non plus de canal d'écoulement, dans le sol de la cella, au temple d'Aphaia à Égine. Furtwængler se refuse à croire qu'il fût hypèthre (*Ægina*, p. 41).

Parthénon Phidias avait livré à ses collaborateurs non seulement la totalité de l'espace que comporte l'ordonnance dorique, mais encore un champ très vaste ajouté par surcroît, celui de la frise empruntée à l'ordre ionique. Ainsi, au dehors, une ceinture de métopes coupées par les triglyphes, deux frontons, c'est-à-dire tout ce que les règles de l'architecture réservent à la décoration sculpturale; sous le péristyle, une frise continue, enveloppant ce que nous avons pu appeler le temple intérieur, telle est, dans le monument d'Ictinos, la place très large et exceptionnelle réservée à la sculpture décorative.

Est-il besoin de rappeler longuement ce qui a été si souvent observé, à savoir l'étroite relation qui apparaît entre les sujets traités par les sculpteurs et la destination du monument (1)? De près ou de loin, tout évoque le souvenir de la déesse qui l'habite. Les métopes redisent les légendes qui la glorifient, la Gigantomachie où elle a combattu au premier rang, les scènes qui rappellent la fondation de son culte, les luttes où Thésée, son protégé, joue un rôle important, le combat contre les Amazones et la Centauromachie. Les frontons proclament le miracle de sa naissance, et cet autre miracle, l'apparition de l'olivier surgissant sous son coup de lance, prodige par lequel elle fait sienne la terre d'Attique en la dotant d'une de ses principales richesses. Enfin, comme une parure plus discrète et plus intime, la frise des Panathénées déroule autour du sanctuaire ses reliefs où l'on voit la cité tout entière célébrant la fête solennelle de la déesse Poliade. Nulle part peut-être l'art grec n'a plus complètement réalisé, par l'unité de la conception, par l'accord harmonieux entre l'architecture et la sculpture, la pensée qui fait du temple la véritable demeure de la divinité.

---

(1) G. Perrot, *La Sculpture dans le temple grec*, *Mélanges Weil*, p. 355-383; Lechat, *Phidias*, p. 90-91; Petersen, *Die Burgtempel der Athenaia*, p. 53.

LES MÉTOPES

Quatre-vingt-douze métopes sculptées, au nombre de trente-deux sur les faces latérales, de quatorze sur chaque façade, alternaient avec les triglyphes sur la frise de l'entablement. Aucun autre temple dorique n'offre une décoration aussi complète. Haute de 1^{m} 34, en comprenant le listel supérieur qui la relie à la corniche, chaque métope offrait au sculpteur un champ presque carré, mesurant 1^{m} 20 de hauteur sur 1^{m} 27 de largeur. Ainsi placées sous la forte saillie du larmier, cernées sur les côtés par les profondes cannelures des triglyphes, les métopes faisaient vraiment corps avec l'architecture, à laquelle elles venaient ajouter un accent de vigueur. Aussi sont-elles traitées comme des hauts-reliefs, la saillie des figures atteignant jusqu'à 25 centimètres. Ces tableaux de dimensions uniformes offrant un champ très morcelé, le problème à résoudre était de découper pour ainsi dire, dans une suite d'épisodes, des scènes à deux personnages, d'éviter cependant la monotonie et de soutenir l'attention par la variété des attitudes et des mouvements. Pour apprécier comment les collaborateurs de Phidias avaient su triompher de la difficulté, nous ne disposons malheureusement que d'un nombre restreint de métopes conservées. Les autres ont cruellement souffert des dégradations que leur ont infligées les Turcs, ou ont disparu dans l'explosion de 1687 (1).

(1) Pour les métopes en général, voir : Michaelis, *Der Parthenon*, p. 127-151, pl. 3-5 ; Petersen, *Die Kunst des Pheidias am Parthenon und zu Olympia*, p. 201-235 ; C. Robert, *Arch. Zeitung*, 1881, p. 47 et suiv. ; notre *Histoire de la sculpture grecque*, II, p. 8-18 ; Murray, *The Sculptures of the Parthenon*, p. 53-82, pl. X-XII ; Klein, *Geschichte der griech. Kunst*, II, p. 75-80 ; Peter Hertz, *Parthenons Kvindefigurer*, p. 6-54, Copenhague, 1905 ; A.-H. Smith, *Guide to the Sculptures of the Parthenon*, 1908, p. 47-62 ; Lechat, *Phidias*, p. 90-94 ; A.-H. Smith, *The Sculptures of the Parthenon*, p. 28-49, pl. 16-25 et 26-29, où sont réunis les fragments.

Sur la façade orientale, les métopes sont encore en place, mais misérablement mutilées (1). Toutefois, le thème général, à savoir un combat entre deux adversaires, la présence de chars et de personnages féminins, permettent d'y reconnaître avec toute vraisemblance une *Gigantomachie*. Tel était le sujet du fronton oriental dans l'Hécatompédon des Pisistratides, et l'on s'explique aisément que Phidias l'ait repris pour en décorer la façade principale du Parthénon, le combat des dieux contre les géants ayant valu à Athéna l'*aristeion*, le prix de la vaillance. Seulement, ici, la *Gigantomachie* a pour ainsi dire passé au second plan, laissant la place d'honneur, celle du fronton, à l'épisode de la naissance de la déesse. Pour l'identification des scènes, ces métopes martelées présentent souvent des énigmes indéchiffrables. Voici cependant les hypothèses les plus plausibles. En partant de l'angle sud-est, c'est-à-dire de la gauche, on distingue Hermès et Dionysos, ce dernier escorté de sa panthère familière; Arès, Héra, le char de Zeus conduit par une femme, probablement Iris, puis le dieu lui-même terrassant un géant. Comme il convient, Athéna figure au centre de la composition. C'est son char qu'on voit, sur la métope VII, attelé de deux chevaux ailés dont un seul est conservé, et ainsi le rapprochement s'impose avec la frise du Trésor dit des Cnidiens, à Delphes, où les chevaux de son char sont également munis d'ailes (2). La femme qui guide le char est peut-être Aglaure, et la déesse apparait dans la métope suivante, armée d'un bouclier. Viennent ensuite Héraclès suivi de son char guidé par Iolaos, Apollon, Artémis combattant, le bras gauche protégé

(1) Les dessins de ces métopes ont été publiés par DE LABORDE, *Le Parthénon*, pl. 71. Le British Museum possède les dessins où Feodor, un des dessinateurs de lord Elgin, a essayé de les restituer. A.-H. SMITH, *The Sculptures of the Parthenon*, p. 37-40, fig. 67 *a*, 74 *a*.

(2) HOMOLLE, *Fouilles de Delphes*, pl. VII-VIII. Cf. LECHAT, *Revue des Études anciennes*, XI, 1909, p. 129 et suiv.



L. Buste d'Athéna.



M. Torse de Poseidon (British Museum et Musée de l'Acropole.

FRONTON OUEST.





Tête de Laborde (Paris.)

FRONTON EST.

par son manteau, Poseidon, et le char du dieu que conduit Amphitrite (1).

Comme celles de la façade orientale, les métopes de la façade ouest, encore en place, ont subi des mutilations qui ne laissent parfois entrevoir que le contour des figures (2). Des scènes de combat, où alternent, suivant un rythme très régulier, un personnage à cheval, victorieux d'un adversaire tombé (3), et deux personnages à pied, dont l'un semble armé à la grecque et porte un bouclier, voilà ce qu'on peut y reconnaître. Suivant l'explication généralement acceptée, le sculpteur aurait représenté ici la lutte des Grecs contre les Amazones, c'est-à-dire un de ces thèmes courants de la sculpture monumentale qu'on retrouve dans la frise du temple de Phigalie et dans celle du Mausolée d'Halicarnasse. Rappelons-nous cependant la légende attique qui attribue à Thésée, le héros cher à Athéna, l'honneur d'avoir repoussé l'assaut livré à l'Acropole par les guerrières asiatiques (4). Au Parthénon, une *Amazonomachie* trouvait sa place autrement que comme un sujet de remplissage. Les métopes de l'ouest disaient la gloire de Thésée, comme celles de l'est retraçaient les exploits guerriers d'Athéna, sa protectrice.

Il est fort probable que, dans le projet primitif, l'unité des sujets devait être respectée sur les faces latérales. Au sud, une *Centauromachie;* au nord, des scènes relatives à la

---

(1) On discutera longtemps encore sur ces identifications. Récemment, une nouvelle explication a été proposée par M. Studniczka. Les divinités se succéderaient dans l'ordre suivant : Hermès, Dionysos, Arès, Athéna, Amphitrite, Poseidon, Héra conduisant le char ailé de Zeus, plus loin Zeus, Apollon, Aphrodite guidant son char, Éros, Artémis, Héphaistos, et enfin le char de la Nuit (*Neue Jahrbücher für klass. Altertum*, XXIX, 1912, p. 252-258).

(2) A.-H. Smith, *The Sculptures of the Parthenon*, p. 44-45, fig. 87-94. Ces bas-reliefs ont été étudiés minutieusement par Ebersole (*American Journal of Archæology*, 2e série, t. III, 1899, p. 409-532).

(3) Sauf sur la métope I, où est représenté un personnage à cheval, galopant vers la droite.

(4) Judeich, *Topographie von Athen*, p. 58.

légende troyenne et à des mythes attiques. Et puis, au moment de la mise en place, l'ordre des tableaux fut changé. Il fallait en effet éviter la monotonie qu'aurait présentée une suite de trente-deux métopes racontant un même épisode, le combat d'un Lapithe contre un Centaure, ou l'enlèvement



Fig. 47. — Métope, face nord, XXXII. En place au Parthénon.

d'une femme lapithe. Pour parer à cet inconvénient, une partie des métopes de la *Centauromachie* fut reportée au milieu de la face nord, et remplacée sur le côté sud par un nombre égal de tableaux empruntés à l'autre série. Ainsi l'unité de la composition fut sacrifiée à la recherche de la variété.

Considérons d'abord le côté nord (1). Les métopes aujourd'hui perdues de la *Centauromachie* s'encadraient entre des tableaux dont plusieurs sont encore en place, mais mutilés au point que tout essai d'interprétation reste conjectural. Tout au plus peut-on reconnaître çà et là des épisodes qui font songer à la légende du sac de Troie, l'*Ilioupersis*. Voici, par exemple, Hélène poursuivie par Ménélas, et se réfugiant près d'un *xoanon;* elle est protégée par Aphrodite, qu'escorte un petit Éros ailé. Voici encore un sujet qui paraît emprunté à la grande fresque de l'*Ilioupersis* peinte par Polygnote sur les murs de la Lesché de Delphes : un cheval portant deux cavaliers, deux jeunes gens, sans doute les Troyens Élasos et Astynoos, fuyant devant Néoptolème dont une déesse, Thétis, essaie d'arrêter l'élan en lui posant une main sur l'épaule. Une seule métope, la dernière à droite, est assez bien conservée pour qu'on s'y arrête; elle montre une femme debout, saluant d'un beau geste Athéna assise sur un rocher (Fig. 47). Si, comme il est vraisemblable, les métopes du nord retraçaient des épisodes de la prise de Troie, on s'explique aisément le choix d'un tel sujet. Le triomphe des Grecs en Troade n'évoquait-il pas, par voie d'allusion, le souvenir d'une autre victoire remportée sur des Asiatiques, celle de Marathon?

Arrivons au côté sud. Les métopes du milieu ont disparu, et seuls les dessins dits de Carrey nous en conservent le souvenir (2). A l'inverse de la disposition adoptée pour la

---

(1) Il y a encore en place trois métopes à gauche et sept à droite. Il faut y ajouter deux métopes conservées au musée de l'Acropole (Michaelis, *Der Parthenon*, pl. 4; A.-H. Smith, *Sculptures of the Parthenon*, p. 10-13, fig. 75-85). Les métopes de la *Centauromachie* intercalées au milieu de la face nord sont perdues; trois d'entre elles sont connues par les dessins de la mission Gravier d'Ortières (Omont, *Athènes au XVII*e *siècle*, pl. XXVII).

(2) Michaelis, pl. 3, métopes XIII-XXI; Omont, *Athènes au XVII*e *siècle*, pl. V-VI. Un torse provenant de la métope XIX a été publié par Bruno Sauer (*Festschrift für J. Overbeck*, p. 73). Cf. A.-H. Smith, *The Sculptures of the Parthenon*, p. 34, fig. 58.

face nord, les métopes de la *Centauromachie*, réparties à droite et à gauche, encadrent un sujet central emprunté à une légende toute différente. Il faut sans doute restituer à la scène du combat des Lapithes et des Centaures la métope XXI, où, pour échapper à une agression brutale, deux femmes se réfugient auprès d'une raide idole de bois, le *xoanon* d'Artémis. Dès lors les métopes se répartissent ainsi : douze de chaque côté pour la *Centauromachie*, vingt-quatre au total, et huit au centre pour une autre série de tableaux. Dans ces derniers il y a lieu de reconnaître des scènes de l'histoire mythique d'Athènes et de la légende d'Athéna (1). Ce sont d'abord les trois Cécropides, dont l'une, Aglaure, vient, malgré la défense d'Athéna, d'ouvrir la ciste mystérieuse où est renfermé le jeune dieu-serpent Érichthonios, né de la terre. Leur frère, Érysichthon, regarde la scène avec des gestes de terreur. Plus loin, viennent des épisodes de la vie terrestre d'Érichthonios ; après la métope où est représenté son char, une autre le montre luttant contre Amphiktyon, le successeur de Kranaos, qu'il expulse de l'Attique pour en prendre la royauté. Le voici encore, accompagné d'un joueur de lyre, instituant la fête panathénaïque, et fondant sur l'Acropole le culte d'Athéna. Sous l'œil d'une prêtresse escortée de son acolyte, des jeunes filles accomplissent des actes rituels, et l'une d'elles développe une large bandelette ou une pièce d'étoffe qui est peut-être le péplos de la déesse. Nulle part, on le voit, les sujets des métopes ne sont en rapport plus direct avec la déesse qui habite le temple. Aussi ne saurait-on

(1) Cf. Pernice, *Arch. Jahrbuch*, X, 1895, p. 93-113 ; A.-H. Smith, *The Sculptures of the Parthenon*, p. 32-34. D'après Studniczka (*Neue Jahrbücher für klass. Altertum*, XXIX, 1912, p. 260-264), les métopes XIII-XIV représenteraient la scène de la reconnaissance d'Ion par sa mère Créuse, en présence de la Pythie et de Xuthos ; ce serait le moment où Créusa ouvre la corbeille contenant les objets qui font reconnaître Ion comme le fils d'Apollon. Sur les métopes XVII-XX seraient figurés les apprêts du sacrifice par lequel Érechthée avait acheté sa victoire sur Eumolpos, en immolant une de ses filles. La métope XXI appartient à la *Centauromachie*.

trop regretter la perte de ces tableaux de marbre où les sculpteurs avaient certainement mis la part d'invention la plus originale (1).

Au moins possédons-nous, pour le côté sud, une importante série des métopes appartenant à la *Centauromachie;* dix-neuf morceaux sur vingt-quatre ont échappé à la destruction (2). Le sujet n'était pas nouveau et offrait ici une difficulté particulière. Si, dans le fronton occidental du temple de Zeus à Olympie, l'artiste avait pu ramasser la scène dans un

---

(1) M. H. Schrader a proposé récemment une ingénieuse interprétation des métopes sud connues par les dessins dits de Carrey, avec une répartition nouvelle qui rendrait son unité à la scène de la *Centauromachie.* Les métopes XIII, XIV, XVIII, XXI, appartiendraient à la *Centauromachie* et représenteraient les parents de la fiancée de Peirithoos, une prêtresse et un acolyte surpris par l'assaut des Centaures, des femmes effrayées se réfugiant auprès d'une idole. Ce serait le sujet central de la face sud. M. Schrader renvoie à la face nord les métopes XIX, XVII et XX, où il reconnaît des dieux, Déméter et Coré, Apollon et Hermès, et des Muses, spectateurs de la prise de Troie. La scène de l'*Ilioupersis*, occupant tout le côté nord, serait encadrée entre Hélios et Séléné (métopes I et XXIX de la face nord). Les trois dernières métopes de la face nord (XXX, XXXI, XXXII) représenteraient le jugement de Pâris (*Wiener Jahreshefte*, XIV, 1911, p. 35-88). Cette répartition est fondée sur l'hypothèse que le dessinateur de Nointel n'a pas respecté l'ordre des métopes, et a mêlé celles de la face nord à celles de la face sud. Nous ne pouvons discuter ici en détail cette nouvelle théorie. Elle soulève cependant des objections. De ce qu'un motif aussi banal qu'un char et son conducteur est répété sur la métope I (face nord) et sur la métope XV (face sud), on ne saurait conclure que les deux métopes sont identiques, et que le dessinateur de Nointel a tout brouillé. D'autre part, dans les métopes que M. Schrader réunit pour en former le groupe des dieux, au centre de l'*Ilioupersis*, l'attitude des personnages semble démentir leur rôle de spectateurs divins assistant à une scène aussi tragique, et l'on ne s'explique guère la présence des Muses. Les conclusions de M. Schrader ont été également combattues par Studniczka, *Neue Jahrbücher für klass. Altertum*, XXIX, 1912, p. 259. Cf. Lechat, *Revue des Études anciennes*, 1913, p. 148.

(2) Voir les planches d'ensemble de Michaelis (*Der Parthenon*, Atlas, pl. 3-4). Une des métopes est encore en place au Parthénon (métope I). Une autre (XII) est conservée au musée de l'Acropole. La métope X, rapportée par Choiseul-Gouffier, se trouve au Louvre. Quinze métopes appartiennent au British Museum. Voir : A.-H. Smith, *A Guide to the Sculptures of the Parthenon*, Londres, 1908, p. 47-60; Murray, *The Sculptures of the Parthenon*, p. 53 et 63, pl. X; A.-H. Smith, *The Sculptures of the Parthenon*, p. 29-36, pl. 16-24. Le Louvre possède une tête de Lapithe provenant de la métope VII (Héron de Villefosse, *Monuments grecs publiés par l'Association des Études grecques*, nos 11-13, 1882-1884, p. 1-2, pl. 12; Waldstein, *Journal of Hellenic Studies*, 1882, p. 228-233, et *Essays on the Art of Pheidas*, p. 87-104). Tête de Centaure à Wurzbourg (Michaelis, *Arch. Jahrbuch*, XI, 1896, p. 300; Treu, *Ibid.*, XII, 1897, p. 101). Sur différents fragments retrouvés, voir A.-H. Smith, *Journal of Hellenic Studies*, XII, 1892-1893 ; Malmberg, *Éphéméris archéologique*, 1894, p. 213.

raccourci vigoureux et en tirer une dramatique composition d'ensemble, avec des groupes étroitement liés, au Parthénon il fallait la morceler en tableaux comprenant seulement deux personnages, presque toujours les mêmes, un Lapithe et un



Fig. 48. — Centaure et Lapithe. Métope sud, XXXI (British Museum).

Centaure combattant. L'écueil était la répétition monotone des mêmes mouvements. Les artistes mis à l'œuvre par Phidias ont su résoudre le problème, et trouver dans ce thème unique des ressources imprévues. Varier les positions respectives des combattants, placer le Centaure tantôt à droite, tantôt à gauche, développer logiquement toutes les péripéties

de la lutte, en modifier habilement l'issue, donner la victoire soit au Lapithe soit à son adversaire, telle est manifestement la méthode qu'ils ont suivie (1). Veut-on s'en rendre compte ? Il est aisé de grouper une série de métopes où le



Fig. 49. — Centaure et Lapithe. Métope sud, XXX (British Museum).

Centaure est à gauche et le Lapithe à droite, l'avantage restant au premier. D'abord les deux adversaires s'attaquent (XXXII). Puis c'est le corps-à-corps ; le Centaure a saisi le Lapithe à la gorge, et de sa jambe nouée autour de celle du

(1) Cf. notre *Histoire de la sculpture grecque*, II, p. 11-15.

jeune Grec, il essaie d'écarter le genou qui presse son poitrail (XXXI) (Fig. 48). Plus loin, le Lapithe a décidément le dessous, et ne se défend plus que faiblement (XXX) (Fig. 49). Enfin le voici étendu sur le sol, frappé à mort, tandis que le



Fig. 50. — Lapithe et Centaure. Métope sud, IV (British Museum et Musée de Copenhague).

Centaure, ivre de son triomphe, bondit comme pour le piétiner avec rage, tendant d'un geste vainqueur son bras couvert d'une peau de bête (XXVIII). Renversez la position des adversaires ; les mêmes péripéties se reproduisent, avec des mouvements et des attitudes différents (XXVI, IX, IV)

(Fig. 50). Que le Lapithe soit vainqueur, c'est une autre action dont le sculpteur pourra retracer tous les épisodes. Ici, le jeune Grec saute à la gorge de son ennemi qui se cabre sous l'assaut, dans un flottement de draperies (VII) (Pl. 13). Là, sous la pression de son genou, il a fait fléchir les jambes du Cen-



Fig. 51. — Lapithe et Centaure. Métope sud, XXVII (British Museum).

taure et l'étrangle d'une main vigoureuse (II). Ailleurs, avec un geste d'une admirable ampleur, il s'apprête à asséner le coup mortel à son adversaire déjà frappé, qui cherche d'une main à protéger sa blessure (XXVII) (Fig. 51). Le motif de l'enlèvement des femmes lapithes offrait moins de variété.

Pourtant le sculpteur a su y introduire une sorte de progression dramatique, et montrer la Grecque d'abord assaillie par le Centaure, se débattant contre ses entreprises, comme dans la métope du Louvre (X), et enfin emportée par son ravisseur qui l'a saisie dans ses bras avec une expression de brutalité triomphante (XXIX).

Ce développement logique d'une action, qui a fourni au sculpteur le moyen de multiplier les ressources d'un thème assez limité, l'architecte ne l'a pas respecté dans la mise en place des métopes. Et il le fallait ainsi. La seule règle a été de faire valoir la diversité des mouvements en les opposant. Par suite, ce que percevait l'œil du spectateur, c'était une mêlée furieuse, des attitudes de lutteurs, des croupes chevalines bondissant, des sabots battant l'air, des corps-à-corps où de beaux éphèbes sveltes et robustes comme des athlètes sont aux prises avec des êtres monstrueux, ceux-ci brandissant les amphores où ils ont puisé l'ivresse qui a échauffé leurs cerveaux et déchaîné leurs convoitises.

Les métopes ont été certainement exécutées avant les frontons, car on a dû les mettre en place alors que s'achevaient les parties hautes du temple. Pour ce travail urgent, Phidias avait sans doute fait appel à des sculpteurs appartenant à des écoles différentes, les uns plus âgés, disciples de vieux maîtres tels qu'Hégias et Kritios, les autres plus jeunes, formés par son enseignement. Ainsi s'expliquent les inégalités de style qui apparaissent dans les métopes. Quelques-unes, apparentées de très près à celles du « Théseion », trahissent encore l'influence de l'archaïsme finissant. Elles se reconnaissent à une certaine sécheresse dans le modelé, à l'absence de draperies, ce qui rend la composition un peu vide, au type parfois vulgaire et grimaçant des Centaures. Ce sont des sculpteurs de l'ancienne école qui y ont mis la main. Les autres métopes, contemporaines de la frise du

« Théseion », doivent être attribuées à des artistes moins âgés, qui ont reçu les leçons de Phidias. Le style est plus large et plus souple, et surtout la draperie y introduit une note pittoresque. Certains de ces morceaux sont d'une grande beauté, et si l'on veut apprécier à quel point l'art y est achevé, on examinera par exemple la métope VII, où un Lapithe vêtu d'une chlamyde saisit à la gorge un Centaure qui se cabre violemment, ou bien la métope XXVII, où le corps du Lapithe svelte et robuste, emporté par un admirable mouvement, se détache sur une draperie aux larges plis (Fig. 51). On ne s'étonne pas que cette dernière figure ait été imitée par les sculpteurs du grand autel de Pergame.

Il est permis de croire que ces différences d'exécution, assez sensibles lorsqu'on étudie les métopes comme des pièces de musée, s'atténuaient singulièrement quand ces tableaux de marbre étaient en place. Dans leurs cadres de triglyphes, avec la polychromie qui les rehaussait, ils devaient prendre une réelle unité. Il faut, en effet, leur rendre leur coloration, le ton rouge du fond, le bleu des draperies et l'éclat des accessoires de métal, tels que les épées. Triglyphes et métopes formaient une frise homogène et harmonieuse, relevée par de vives couleurs, et où le regard percevait surtout la variété des scènes, la diversité des mouvements soulignés par la puissante saillie du relief.

LES FRONTONS (1)

Le fronton oriental. — « Quand on entre dans le temple appelé Parthénon, tout ce qui est dans ce qu'on nomme les

(1) Pour l'ensemble des frontons, voir : MICHAELIS, *Der Parthenon*, p. 151-203 ; PETERSEN, *Die Kunst des Pheidias am Parthenon und zu Olympia*, p. 105-200 ; FURTWÆNGLER, *Meisterwerke*, p. 223-250 ; M. COLLIGNON, *Histoire de la sculpture grecque*,

frontons a trait à la naissance d'Athéna (1). » Telle est la brève mention consacrée au fronton oriental par Pausanias, beaucoup moins sobre de détails lorsqu'il décrit ceux des temples d'Olympie ou de Delphes. Au moins, ces quelques mots permettent-ils d'identifier à coup sûr le sujet. Pour décorer la façade principale du temple, Phidias avait choisi la scène de la naissance miraculeuse d'Athéna, la déesse jaillissant tout armée de la tête de Zeus, sous le coup de hache d'Héphaistos; prodige inouï, que raconte en beaux vers le poète de l'*Hymne homérique* à Athéna : « Je chante Pallas Athéné, déesse illustre aux yeux bleus, aux multiples pensées, au cœur inflexible, vierge pudique, destructrice de villes, irrésistible, que le prudent Zeus enfanta, seul, de sa tête auguste, revêtue d'armes de guerre en or, tout étincelantes. A sa vue, l'admiration saisit tous les immortels (2). »

Comment Phidias avait-il conçu ce thème, familier de longue date à l'imagerie populaire, ainsi qu'en témoignent les peintures de vases archaïques? Il s'en faut malheureusement de beaucoup que nous puissions prendre une idée complète de cette vaste composition. Une figure d'angle, rapportée par lord Elgin, des têtes de chevaux, les unes conservées au British Museum, les autres, déplorablement mutilées, encore en place au Parthénon, enfin sept figures qui proviennent des ailes, appartenant au British Museum, un torse au musée de l'Acropole, une tête à Paris, dans une collection privée, des fragments dont l'identification n'est pas certaine, tel est le

II, p. 18-52; KLEIN, *Geschichte der griechische Kunst*, II, p. 92-103; MURRAY, *The Sculptures of the Parthenon*, p. 11-52; A.-H. SMITH, *A Guide to the Sculptures of the Parthenon*, 1908; A.-H. SMITH, *The Sculptures of the Parthenon*, p. 6-27, pl. 1-15. Une étude nouvelle des frontons, avec des restitutions graphiques, où l'auteur prête à Phidias une horreur du vide qui nous paraît excessive, a été faite par M. SVORONOS, Φῶς ἐπὶ τοῦ Παρθενῶνος. Extrait du *Journal international d'archéologie numismatique*, t. XIV, 1912, p. 193-339.

(1) Pausanias, I, 24, 5.

(2) *Hymne homérique à Athéna*, XXVIII.

bilan de ce qui a survécu du fronton oriental (1). Pour ce qui est des statues conservées à Londres, le dessin exécuté par ordre de Nointel ne laisse aucun doute sur la place qu'elles occupaient (2). Mais les figures du centre ont disparu lorsque des maçons byzantins ouvrirent au milieu du tympan une large brèche pour éclairer l'abside du temple transformé en église. Elles manquent dans le dessin dit de Carrey. C'est par l'examen attentif des moindres vestiges laissés sur la corniche horizontale du fronton, par l'étude des trous de scellement qu'on pouvait recueillir quelques données sur les statues perdues. Cette tâche a été accomplie avec un soin diligent par M. Bruno Sauer, et ses relevés sont le point de départ obligé de toutes les recherches actuelles sur les frontons (3).

Un groupe central réunissant les principaux acteurs de la scène ; dans les ailes, les dieux de l'Olympe ; aux deux extrémités, les deux divinités du Jour et de la Nuit, telle était, dans ses grandes lignes, la composition du fronton oriental. Essayons de préciser, en considérant les statues conservées, en recourant pour les autres aux hypothèses les plus vraisemblables (Fig. 52-53).

A l'angle gauche du tympan, Hélios, le dieu du Soleil, guidait son char attelé de quatre chevaux (4). Par une conception hardie, et dont le peintre Polygnote avait déjà donné l'exemple (5), le sculpteur a résolument coupé les figures pour les adapter à la place disponible ; d'Hélios on n'aperçoit

---

(1) Voir notre figure 53. Cf. la planche G de l'Atlas de Michaelis, où il faut aujourd'hui introduire des rectifications que nous indiquerons plus loin.

(2) Omont, *Athènes au XVIIe siècle*, pl. I. Voir notre figure 52.

(3) Bruno Sauer, *Athen. Mittheil.*, XVI, 1891, p. 59 et suiv., pl. III ; *Antike Denkmæler*, I, 1890, pl. 58 B.

(4) La figure d'Hélios et deux têtes de chevaux sont au British Museum (A.-H. Smith, *The Sculptures of the Parthenon*, pl. I, p. 8 et 9). Deux autres sont encore en place dans le fronton (*Ibid.*, p. 9, fig. 15).

(5) Furtwængler et Reichold, *Griechische Vasenmalerei*, I, p. 143.

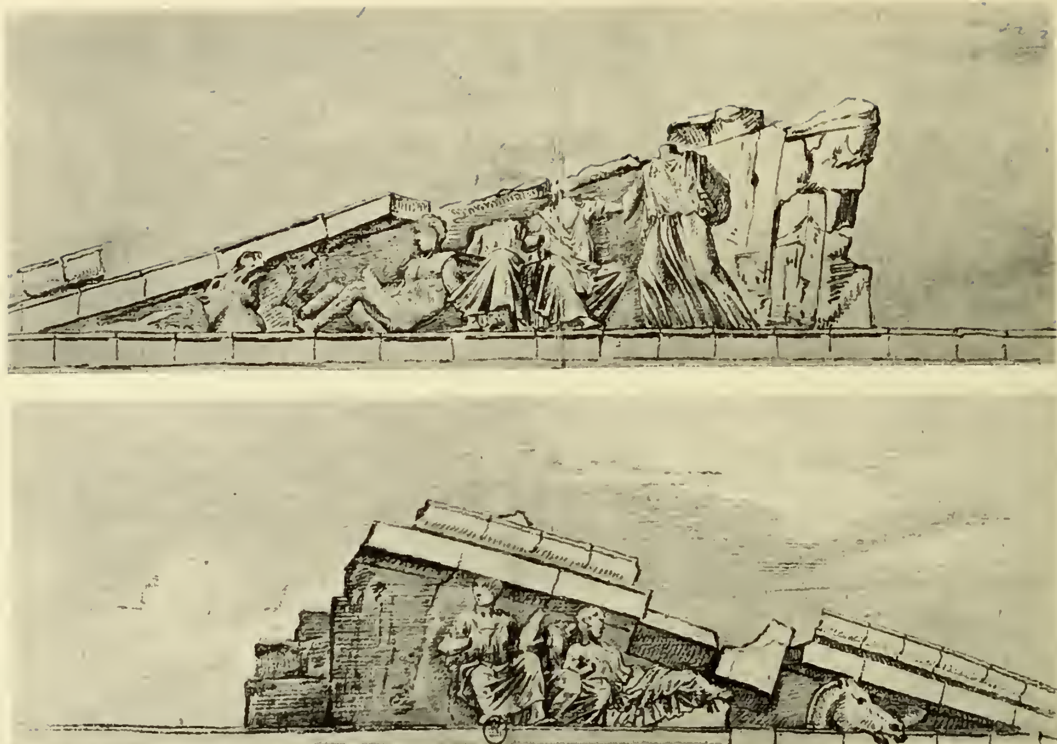


Fig. 52. — Le fronton est. D'après le dessin attribué à J. Carrey.



Hélios. Dionysos. Demeter et Coré. Hebé (?).



Niké. Hestia (?). Dioné (?) et Aphrodite (?). Seléné.

Fig. 53. — Les figures du fronton est. D'après la mise en place au British Museum.

que le buste et les bras tirant sur les rênes, et les bustes des chevaux apparaissent seuls. Mais ce parti pris audacieux, qui semble au premier abord n'être qu'une habileté de composition, se trouve traduire avec une parfaite clarté, par une belle conception poétique et pittoresque, une idée essentielle. Le lieu de la scène est nettement localisé. Le champ du fronton commence aux régions orientales où se lève le soleil. Hélios guidant son attelage, le char divin émerge à l'horizon, au-dessus des flots de la mer. Et les chevaux pleins de feu, redressant la tête avec une ardeur fougueuse, les naseaux grands ouverts pour aspirer la brise matinale, s'élancent dans l'immensité du ciel, prêts à fournir la longue course qui marquera la durée du jour.

Plus loin, dans le cadre du tympan déjà élargi, prenait place une admirable statue d'homme demi-couché, pour laquelle on a jadis proposé le nom de Thésée, et qui représente sans doute Dionysos (1) (Pl. 14). Étendu nonchalamment sur un rocher que recouvrent l'étoffe moelleuse d'un manteau et une peau de lion ou de panthère, la main droite relevée, probablement pour tenir une coupe, le dieu ignore encore le prodige accompli; il s'abandonne en toute sérénité au repos divin qui est le privilège des Olympiens. Mais comment traduire en des termes qui ne soient pas usés et insuffisants ce qui fait la calme et puissante beauté de ce corps viril : l'aisance souveraine de l'attitude, la grandeur du style, le modelé large, simplifié, dédaigneux du détail inutile, qui donne vraiment l'impression de la vie ? *E vera carne !* s'écriait Canova, recevant, devant les marbres du Parthénon, la révélation du style de Phidias.

Toujours dans l'aile gauche, mais plus près du centre,

(1) *Guide to the Sculptures of the Parthenon*, p. 20, n° 303 D; BRUNN-BRUCKMANN, *Denkmæler*, n° 187; *The Sculptures of the Parthenon*, p. 9, pl. 2.

étaient assises deux femmes vêtues du chiton dorique et de l'himation, l'une posant la main sur l'épaule de sa compagne avec un geste d'intimité caressante, l'autre relevant le bras gauche comme pour s'appuyer sur un sceptre (1). Quels noms conviennent à ces deux figures? Le problème est résolu grâce à un détail significatif. Les sièges des deux divinités sont non point des tabourets, mais des coffrets (κιβωτοί) recouverts de pièces d'étoffe soigneusement pliées, et il faut y reconnaitre des objets servant au culte des deux déesses d'Éleusis (2). C'est donc Déméter et Coré que le sculpteur a représentées ainsi rapprochées dans une affectueuse familiarité, avec une attitude pleine de naturel qui semble réalisée sans effort. Et pourtant des déesses seules peuvent, jusque dans l'abandon de leur mutuelle tendresse, garder cet air de majesté tranquille, que rehausse le merveilleux travail des draperies aux plis souples et abondants (Pl. 14).

Cependant la nouvelle du prodige se répand parmi les dieux. Voici une jeune femme qui accourt à pas rapides vers les deux déesses éleusiniennes; le vent creuse de plis larges et profonds l'étoffe de son chiton dorique, et gonfle le manteau qu'elle retient à deux mains (3). Est-ce Iris qu'il convient de reconnaitre ici? On l'a souvent pensé. Toutefois, la figure n'a ni le costume court ni les ailes de la messagère divine, et dès lors ses formes encore juvéniles, son ajustement, la désignent comme Hébé, qui, témoin du miracle, s'empresse de l'annoncer aux autres Olympiens (Fig. 54).

---

(1) *Guide*, p. 21, n° 303 EF; *The Sculptures of the Parthenon*, pl. 3.

(2) Studniczka, *Arch. Jahrbuch*, XIX, 1901, p. 1-10. La conclusion a été contestée par Furtwængler (*Egina*, p. 332, note 1) qui objecte la forme carrée du *kibótos*, la ciste éleusinienne étant ronde en général. M. Studniczka a fait valoir un nouvel argument en publiant un kibotos de pierre du British Museum provenant du sanctuaire de Déméter à Halicarnasse. Il est aussi de forme rectangulaire, et porte une dédicace de la prêtresse Philis à *Koura*. *Neue Jahrbücher für das klass. Altertum*, XXIX, 1912, p. 247, pl. 4, fig. 4.

(3) *Guide*, p. 23, n° 303 G; *The Sculptures of the Parthenon*, pl. 3.



Niké.

(Fronton est, J, au British Museum.)

FRONTON OUEST.

Après cette figure, commence une lacune irréparable.



Fig. 54. — Fronton est. G. Hébé (British Museum).

Sans nous attarder à de vaines hypothèses, nous tenterons au

moins de prendre une idée approximative de la scène centrale. Tout d'abord, quel moment avait choisi Phidias? On ne saurait songer qu'à celui qui suit la naissance, et encore faut-il écarter la conception archaïque chère à la vieille imagerie grecque, qui montrait Athéna jaillissant du crâne de Zeus sous la forme d'une petite figure armée. Un monument qui nous a conservé, sinon une copie fidèle, au moins une adaptation libre du groupe central, peut aider à le restituer; nous voulons parler d'un *puteal* romain orné d'un bas-



Fig. 55. — La naissance d'Athéna sur le *puteal* de Madrid (Musée de Madrid).

relief que possède le musée de Madrid (1) (Fig. 55). Tous les acteurs de la scène y sont réunis : Zeus assis sur un trône, vu de profil, la main gauche appuyée sur son sceptre ; derrière lui, Héphaistos, s'éloignant vivement vers la gauche, et tenant la double hache ; devant Zeus, Athéna tout armée, s'avançant d'un pas rapide sur le sol où elle vient de bondir, « semblable à l'éclair », suivant le mot du poète homérique. Si l'on tient compte des traces relevées sur la corniche qui supportait les statues du fronton, on se convaincra que le

(1) R. von Schneider, *Die Geburt der Athena* (*Abhandl. des arch. epigr. Seminares der Universitæt*, Vienne, 1880). Cf. notre *Histoire de la sculpture grecque*, II, p. 21, fig. 7 ; Arndt-Amelung, *Einzelaufnahmen*, nos 1724-1729. Des fragments de la même composition se retrouvent sur deux reliefs conservés au château de Tegel (Hauser, *Wiener Jahreshefte*, VI, 1903, p. 98-99, fig. 46-48).

bas-relief du *puteal* donne assez exactement la situation respective des figures. Zeus était assis de profil; la statue se trouvait, non point exactement au milieu du fronton, mais à gauche de la ligne médiane qui divise le tympan en deux parties égales. Le trône, le tabouret sur lequel posaient les pieds, augmentaient la hauteur de la statue. Athéna était debout devant Zeus, la lance à la main; toutefois, on ne peut affirmer que le relief du *puteal* en reproduise exactement le type. La place d'Héphaistos est controversée. Plusieurs critiques, s'autorisant du témoignage du monument de Madrid, le restituent derrière le trône de Zeus (1). Mais si c'est bien à la statue du dieu qu'appartient un torse conservé au musée de l'Acropole (2), elle devait se trouver derrière Athéna (3). Le mouvement indique qu'Héphaistos, les bras levés, le corps rejeté en arrière, brandissant encore sa hache, reculait avec stupeur devant la soudaine apparition de la déesse. Peut-être, derrière Zeus, la figure symétrique était-elle celle d'Eileithyia, la divinité qui préside aux naissances (4).

Ainsi Phidias avait abandonné, pour le groupe principal, les procédés de composition qui prévalaient encore dans les frontons d'Égine et d'Olympie. Il avait supprimé la figure médiane dont la ligne rigide partageait en deux parties égales le triangle du fronton, et qui évoquait l'idée du poinçon

---

(1) Ainsi Prandtl, *Arch. Jahrbuch*, XXI, 1906, p. 33-42.

(2) Michaelis, *Der Parthenon*, pl. 6 H.

(3) Furtwængler, *Ægina*, p. 330.

(4) Pour les essais de restitution du groupe central, voir surtout : J. Six, *Arch. Jahrbuch*, IX, 1894, p. 83-87 ; Malmberg, *Mémoires de la Section class. de la Société arch. imp. de Russie*, I, 1904, p. 27-28, fig. 4; Prandtl, *Arch. Jahrbuch*, XXI, 1906, p. 33-42 ; Cecil Smith, *Journal of Hellenic Studies*, XXVII, 1907, p. 242 ; Furtwængler, *Ægina*, p. 330-331. Sur les fragments du fronton : Prandtl, *Athen. Mitteil.*, XXXIII, 1908, p. 1-16, pl. I-IV ; Bruno Sauer, *Ibid.*, p. 442-444. Furtwængler avait proposé de reconnaître l'Athéna du fronton est dans le célèbre torse Médicis de l'École des Beaux-Arts (*Intermezzi*, p. 17-32 ; *Sitzungsberichte der bayer. Akademie*, 1898, I, p. 371). Mais il a été démontré que le torse Médicis n'a aucun rapport avec le Parthénon (Herrmann, *Wiener Jahreshefte*, II, 1899, p. 153-193). Furtwængler a d'ailleurs abandonné son hypothèse (*Ægina*, p. 330).

dans une charpente en bois. Le centre de la composition était occupé par les deux figures de Zeus et d'Athéna, l'un assis, tourné vers la droite, l'autre debout, face au spectateur. Entre les deux statues, l'intervalle restait-il vide? Ou bien faut-il admettre que, par un artifice ingénieux, le sculpteur avait garni le fond du tympan avec une sorte de figure de second plan, qui remplissait la lacune? En se fondant sur le témoignage du *puteal* de Madrid et de peintures de vases (1), plusieurs critiques ont proposé de restituer entre les deux figures centrales une Niké en haut-relief, exécutée soit en marbre, soit en bronze doré, qui aurait couronné Athéna (2). S'il est difficile de contrôler l'exactitude de cette hypothèse, elle ne nous paraît cependant pas inadmissible ni trop hardie.

Nous devons renoncer à prendre une idée, même approximative, des figures qui encadraient le groupe central; elles représentaient sans doute des dieux et des déesses, les uns assis, les autres debout. Ce qui est probable toutefois, c'est qu'il faut rendre au fronton occidental une belle figure féminine, interprétée comme Niké, et qu'on voit au British Museum parmi les statues du fronton est (3). Par contre, c'est à ce dernier qu'il y a lieu de restituer un précieux fragment, la tête de femme conservée à Paris et appartenant à M. le marquis de Laborde (4). On sait comment cette tête rapportée à Venise par le secrétaire de Morosini, San Gallo, fut

(1) Ainsi un vase attique, FURTWÆNGLER et REICHOLD, *Griechische Vasenmalerei*, pl. 20.

(2) Cette idée a été soutenue par J. Six et Cecil Smith, art. cités. Cf. LECHAT, *Phidias*, p. 96, et plus récemment par Svoronos, Φῶς ἐπὶ τοῦ Παρθενῶνος, p. 269-274. Prandtl propose d'attribuer à cette Niké des fragments d'ailes qui sont conservés (*Athen. Mitteil.*, XXXIII, 1908, p. 6, pl. II, 1-2). Voir pourtant les objections de Bruno SAUER, *Athen. Mitteil.*, *ibidem*, p. 444, et *Arch. Jahrb.*, XXIII, 1908, p. 101-107.

(3) *The Sculptures of the Parthenon*, pl. 4. C'est la figure J de notre planche 18.

(4) DE LABORDE, *Athènes aux XVe, XVIe et XVIIe siècles*, p. 228; Bruno SAUER, *Der Weber-Laborde'sche Kopf und die Giebelgruppen des Parthenon*, Giessen, 1903, pl. I-II.

longtemps perdue de vue, puis retrouvée, acquise en 1824 par un Allemand établi à Venise, Weber, et enfin achetée, vingt ans plus tard, par le comte Léon de Laborde. Si l'on songe qu'à part le Dionysos toutes les statues des frontons sont décapitées, que le British Museum et le musée de l'Acropole possèdent seulement quelques fragments de têtes mutilées (1) on ne saurait exagérer la haute valeur de ce morceau. Dégagée des restaurations dues au sculpteur Simart, la tête de Laborde nous conserve un type de coiffure caractérisé par des bandeaux aux ondulations larges, d'une remarquable souplesse, témoignage important de l'évolution de style qui s'est accomplie sur ce point dans l'école de Phidias. Le travail accusant une certaine négligence sur le côté gauche, la tête appartenait certainement à une statue de l'aile droite. Peut-être était-ce celle d'Artémis (Pl. 17, 3-4).

Après la lacune qui règne dans toute la partie centrale du fronton, la série des marbres conservés reprend avec trois statues de femmes formant le groupe magnifique qu'une dénomination courante désigne comme celui des Parques (2). Pour le rythme des lignes, elles rappellent les figures qui occupent dans l'aile gauche une place symétrique. C'est d'abord une femme assise, isolée, le buste droit, portant comme ses voisines le costume ionien, un chiton de fine étoffe laissant à nu la naissance de la gorge, et un manteau drapant le bas du corps (Fig. 56). Les deux autres forment un groupe étroitement lié (Pl. 15). Assise sur un rocher recouvert d'une étoffe moelleuse, la première offre à sa compagne l'appui de

---

(1) Pour les fragments de Londres, voir A.-H. Smith, *The Sculptures of the Parthenon*, pl. 14, A, 15, 16, 19, 20. Bruno Sauer propose de restituer au fronton est un fragment de tête féminine du musée de l'Acropole (*Der Weber-Laborde'sche Kopf*, p. 30. Cf. *Festschrift für J. Overbeck*, pl. III). Signalons encore une tête féminine de Stockholm, que M. J. Six attribue, sans raisons décisives, au fronton occidental (*Journal of Hellenic Studies*, XXXI, 1911, p. 65 et suiv., pl. V).

(2) *Guide*, p. 27, nº 303 *k l m;* A.-H. Smith, *The Sculptures of the Parthenon*, pl. 5, p. 12-13, fig. 21-23. Cf. Brunn-Bruckmann, *Denkmæler*, nº 186.

son giron, et se penche vers elle avec une sollicitude affectueuse. Celle-ci, le corps étendu, s'accoude sur les genoux de sa compagne, dans une attitude d'indolente paresse. Pour les identifier, on a proposé les noms les plus divers, et on y a reconnu tantôt les Parques, tantôt les Cécropides, tantôt des personnifications de la nature, la Terre et la Mer (1). Sans ouvrir ici une discussion critique, nous serons fondé à écarter tout d'abord les interprétations allégoriques, si nous considérons que les figures correspondantes de l'aile gauche sont des divinités, Dionysos, Déméter et Coré. Il suit de là que les personnages groupés autour de la scène centrale sont les Olympiens. Dès lors, quelle peut être la déesse demi-couchée dans cette pose pleine d'abandon, sinon Aphrodite, que les vieux peintres de vases n'ont garde d'oublier dans la scène de la naissance d'Athéna (2)? La déesse qui s'incline vers elle est sans doute sa mère Dioné, dont l'autel se trouvait près de l'Érechtheion. Quant à celle de gauche, on peut soit la rapprocher du groupe, à raison de l'identité du costume, et y voir Peitho, si souvent associée à Aphrodite, soit l'en séparer, et, dans ce cas, souscrire à l'hypothèse qui y reconnaît Hestia.

Peu d'œuvres ont été plus souvent décrites et commentées que le groupe dit des « Parques », et pourtant il en est peu où l'on ne découvre à l'analyse plus de raisons d'admirer. On

---

(1) J'ai accepté ailleurs (*Sculpture grecque*, II, p. 36) l'identification avec les Parques, défendue par FURTWAENGLER (*Meisterwerke*, p. 246). Elle a été reprise récemment par SVORONOS (*ouvr. cité*) et par H. THIERSCH (*Ein parthononisches Giebelproblem*, *Sitzungsb. der Heidelberger Akad. der Wissensch.* 1913). Il est vrai que les Parques figurent sur le *puteal* de Madrid. Mais on sait maintenant par l'exemple d'un *puteal* de Cordoue, où est représenté un groupe de l'Acropole, avec quelle liberté les sculpteurs de ces reliefs y introduisaient des figures étrangères aux modèles dont ils s'inspiraient (Voir ALBERTINI, *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1911, p. 652). Murray a reconnu dans ce groupe les Cécropides (*Sculpt. of the Parthenon*, p. 41 et suiv., et Waldstein, Thalassa et Gaia (*Essays on the Art of Pheidias*, p. 166).

(2) La démonstration a été faite par STUDNICZKA (*Arch. Jahrb.*, XIX, 1904, p. 1-9), qui revient ainsi à l'explication de PETERSEN, *Die Kunst des Pheidias*. p. 114 et suiv.

désespère de définir en quelques mots ce qui en fait la souveraine beauté, à savoir la plus haute perfection de la forme unie au sentiment le plus large et le plus profond de la vie,



Fig. 56. — Fronton est. K. Hestia (?) (British Museum).

dans sa réalité presque familière. Si ces corps sont bien divins par la noblesse sereine qui en émane, l'âme dont ils sont animés est comme pénétrée d'humanité. Avec quelle tendresse la mère se penche vers sa fille pour l'entourer

d'un bras caressant! Et avec quelle nonchalance tranquille, presque voluptueuse, Aphrodite s'abandonne à la douceur du repos, la gorge à demi dévoilée par le chiton qui a glissé de l'épaule, accoudée sur les genoux de Dioné, le corps étendu dans une pose qui fait valoir la souplesse des lignes



Fig. 57. — Fronton est. N. Séléné (Athènes, musée de l'Acropole).

et la robuste fermeté des contours! Point de mièvrerie. C'est la beauté saine et forte, telle que la conçoit l'esthétique de Phidias. Mais le sens exquis de la grâce reprend ses droits dans l'exécution de ces fines draperies, légères, fluides, dont les plis caressants épousent les formes et laissent deviner

la chair vivante sous leur multiple ondoiement. Aisance suprême de la conception, alliance imprévue et inimitable du naturel le plus spontané et de la grandeur du style, maîtrise incomparable du ciseau, tout contribue à faire rayonner d'une éternelle jeunesse ces marbres mutilés.

Nous voici enfin à l'angle droit du fronton. L'espace rétréci qu'offre l'extrémité du tympan est occupé par Séléné



Fig. 58. — Fronton est. O. Tête d'un des chevaux de Séléné (British Museum).

guidant son char qui va disparaître à l'horizon. La figure de Séléné, conservée au musée de l'Acropole, est coupée au-dessous de la ceinture (1); la déesse porte la tunique des auriges, maintenue par un cordon autour du buste (Fig. 57). Des quatre têtes de chevaux qui seules émergeaient au-dessus de la corniche, deux sont encore en place au Parthénon,

(1) Moulage à Londres (*Guide*, n° 303 V; A.-H. Smith, *The Sculptures of the Parthenon*, pl. 6). Nous ne croyons pas pouvoir admettre l'hypothèse proposée par M. Cecil Smith, et d'après laquelle la déesse aurait été assise sur la croupe de son cheval (*Journal of Hellenic Studies*, IX, p. 9 et suiv.).

mais très mutilées (1). Le British Museum en possède une troisième, presque intacte (2). Le char de la nuit s'enfonce lentement dans la mer. Aussi bien, le cheval de Séléné n'a point l'expression fougueuse des coursiers d'Hélios dans leur montée triomphante. Mais cette tête n'en est pas moins un rare morceau de maîtrise par la sobriété du travail, le modelé simplifié des plans où des accents de vigueur soulignent l'ossature, la saillie de l'œil et les contours des naseaux (Fig. 58).

Une douzaine de figures sur une vingtaine et même plus, voilà tout ce qui reste du fronton oriental. Malgré l'importance des lacunes, nous entrevoyons pourtant assez nettement l'idée maîtresse de la composition. Au centre, le miracle de la naissance s'accomplit, en présence des immortels frappés de stupeur et saisis d'un respect religieux. Les messagères de l'Olympe se hâtent, et l'émotion gagne de proche en proche. Mais les dieux les plus éloignés ne sont pas encore troublés dans leur repos, et le mouvement s'atténue à mesure qu'on s'éloigne du centre. Quant aux figures d'angle, si elles limitent plastiquement le lieu de la scène, en réalité elles ouvrent à l'infini, pour la pensée du spectateur, le champ du fronton. C'est le vaste ciel, depuis l'horizon d'où monte le char du soleil, jusqu'à celui où s'enfonce le char de la nuit, qui est le théâtre du merveilleux prodige.

Le fronton occidental. — Le sujet est indiqué d'un mot par Pausanias : « Ce qui est dans le fronton postérieur, c'est la dispute de Poseidon et d'Athéna pour la possession du sol (3). » Faut-il rappeler que cette légende, dont Phidias s'était inspiré, était comme écrite sur le sol même de l'Acro-

(1) *The Sculptures of the Parthenon*, p. 14, fig. 25 A et 25 B.
(2) *The Sculptures of the Parthenon*, pl. 6.
(3) Pausanias, I, 24, 5.

pole? Tout près du Parthénon, la piété de la cité vénérait les signes sacrés qui consacraient le souvenir du conflit : l'olivier né du coup de lance d'Athéna, les trous creusés dans le roc par les pointes du trident de Poseidon, et l'eau salée, la *thalassa*, dont le flot avait jailli sous l'arme du dieu. Le prodige que glorifiaient les sculptures du fronton avait fait d'Athéna la maîtresse de l'Attique, et de l'Acropole le lieu sacré par excellence.

Du fronton occidental, il ne subsiste que quelques statues mutilées et des fragments. Il était cependant presque intact en 1674, au moment du voyage de Nointel à Athènes. Il n'y manquait que deux figures et les chevaux du char de Poseidon. Ceux-ci avaient sans doute disparu lorsque, à une date inconnue, on remplaça par un grossier mur de briques les dalles tombées du tympan (1). La cause de la destruction de toute la partie centrale, ce fut la néfaste opération si maladroitement conduite en 1688 par Morosini pour enlever la statue de Poseidon et les chevaux du char d'Athéna. Le dessin de Dalton, exécuté en 1749, montre le fronton à demi ruiné, tel que le laissèrent les Vénitiens (2). Lord Elgin ne put recueillir qu'une figure de l'angle nord-ouest, des fragments du groupe central et de quelques autres statues. Un groupe décapité et mutilé fut laissé en place dans l'aile gauche. Et pourtant, grâce au dessin dit de Carrey (3), nous sommes mieux renseignés sur le fronton occidental que sur celui de l'est, le premier ayant moins souffert que le second avant l'explosion de 1687. Nous connaissons exactement les grandes lignes de la composition : au centre, les deux protagonistes, Athéna et Poseidon, tenant les armes qui viennent de frapper le rocher; à droite et à gauche du groupe prin-

(1) Ils manquent déjà dans le dessin de Cyriaque d'Ancône (1436).
(2) MICHAELIS, *Der Parthenon*, *Hilfstafel*, I; *Guide*, p. 36, fig. 12.
(3) OMONT, *Athènes au XVIIe siècle*, pl. II, III. Voir notre figure 59.

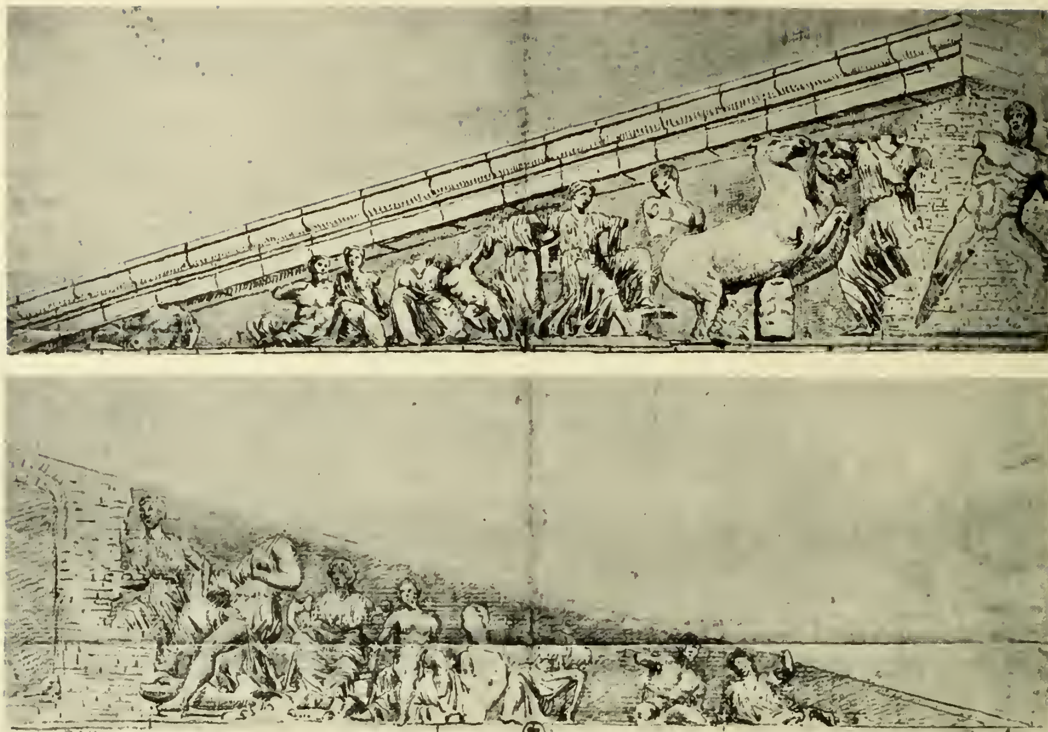


Fig. 59. — Le fronton ouest. D'après le dessin attribué à J. Carrey.



Héros attique (?). Cecrops et Pandrose. Hermès. Athena.



Poseidon. Amphitrite (?). Erechthéide (?). Heros attiques (?).

Fig. 60. — Les figures du fronton ouest. D'après la mise en place au British Museum.

cipal, les chars d'où sont descendues les deux divinités avec les personnages qui les guident ou les escortent; plus loin, dans les ailes, des héros légendaires de l'Attique, spectateurs de la lutte; enfin, aux angles, des figures à l'attitude tranquille, qui ne sont pas nécessairement en relation étroite avec les précédentes. Examinons maintenant de plus près ce qui reste du fronton, en nous aidant du dessin attribué à Carrey pour remplir les lacunes (Fig. 59).

A l'angle gauche, du côté nord, prenait place une statue conservée à Londres, désignée couramment comme la représentation d'un dieu fluvial, sous le nom d'Ilissos (1). Un jeune homme, demi-couché sur un rocher, son léger manteau retenu par le bras droit sur lequel il s'appuie, se tourne vers le centre du fronton, sans que rien, dans son attitude, éveille une autre idée que celle d'un indolent repos. Si l'on cherche à relever les différences de style qui distinguent les deux frontons, c'est à cette figure qu'il faut s'arrêter. Comparée à celle du Dionysos, elle accuse un modelé plus nuancé, plus caressé, moins dédaigneux du détail. C'est une autre exécution, mais c'est le même esprit, et, tout comme le Dionysos, le soi-disant Ilissos donne l'illusion de la chair vivante, rendue avec sa souple élasticité (Pl. 16, 1).

Quel nom convient à ce personnage? Deux hypothèses surtout ont trouvé faveur. Ou bien Phidias aurait localisé la scène de la dispute en plaçant dans les angles des figures personnifiant les fleuves de l'Attique; le jeune homme demi-couché serait le Céphise, qui coule au nord-ouest de l'Acropole, et il y aurait lieu de restituer comme une nymphe la figure perdue (2). Ou bien il y aurait lieu d'y voir un héros

(1) *The Sculptures of the Parthenon*, pl. 16, p. 17, fig. 18; *Guide*, p. 35, n° 304 A.

(2) Michaelis, *Der Parthenon*, p. 187; Brunn, *Berichte der bayer. Akad., Phil. Hist. Classe*, 1874, II, p. 23; Petersen, *Die Kunst des Pheidias*, p. 195 sqq.; J. Lange, *Darstellung des Menschen in der ælteren griech. Kunst*, p. 195-196; Murray, *The Sculptures of the Parthenon*, p. 21 et suiv.

attique, Bouzygès, le premier qui plaça des bœufs sous le joug d'une charrue, et l'ancêtre d'une famille sacerdotale. La figure perdue serait celle de sa femme (1). Récemment, un élément nouveau a remis le problème en question. En examinant un torse viril très mutilé, découvert en 1835 devant la façade occidentale du Parthénon, M. Bruno Sauer y a reconnu la statue qui manque à droite du soi-disant Ilissos, dans le dessin attribué à Carrey (2). Le groupe de l'angle gauche se restituerait donc ainsi : deux personnages masculins, l'un demi-couché, l'autre assis, appuyé sur la main gauche, tourné vers son compagnon comme s'il conversait familièrement avec lui, tous deux semblant encore ignorer la lutte dont la possession de l'Attique est l'enjeu. Pour ceux qui admettent la présence de dieux fluviaux, cette dernière figure pourrait être un des affluents du Céphise, l'Éridanos par exemple. Mais cette théorie, fondée sur la dénomination très douteuse attribuée par Pausanias aux personnages couchés du fronton est d'Olympie, qui seraient l'Alphée et le Cladéos, se heurte à de sérieuses objections. Il reste probable que le prétendu Céphise et son compagnon sont des héros attiques, sans qu'on puisse les identifier avec certitude.

Toujours dans l'aile gauche, mais plus près du centre, le dessin de 1674 montre un groupe encore en place au Parthénon ; il est très mutilé, et les érosions du marbre ont fait disparaître la fleur du modelé (3). Un personnage masculin est assis sur le sol, s'appuyant sur la main gauche, les reins et les cuisses entourés d'une draperie. A voir le serpent dont

---

(1) FURTWÆNGLER, *Meisterwerke*, p. 232. Cf. notre *Histoire de la sculpture grecque*, II, p. 46.

(2) Bruno SAUER, *Athen. Mitteil.*, XXXV, 1910, p. 65-80, pl. VII. Cf. LECHAT, *Revue des Études anciennes*, 1911, p. 137-138. C'est le torse publié par DE LABORDE (*Le Parthénon*, pl. 58, 1).

(3) Reproduit d'après un moulage (*The Sculptures of the Parthenon*, pl. 8). Cf. *Guide*, n° 304 BC. Un fragment du serpent est conservé au British Museum (MICHAELIS, *Der Parthenon*, p. 194).

les anneaux s'enroulent autour de lui, on n'hésite guère à reconnaître ici le premier roi légendaire de l'Attique, Cécrops. Une de ses filles, sans doute Pandrose, un bras passé autour de son cou, se serre contre lui par un mouvement de tendresse peureuse, comme effrayée par la lutte dont elle suit du regard les péripéties (1) (Pl. 16, 2). Dès lors il ne reste pas de doute sur l'identification des figures suivantes connues par le dessin dit de Carrey : une femme assise, vers laquelle semble se réfugier un jeune garçon dont le torse est conservé au musée de l'Acropole (2), une autre femme debout qui se penche vers l'enfant. Ce sont les deux autres Cécropides, Aglaure et Hersé, rassurant le petit Érysichthon pris de terreur à la vue des chars et des divinités rivales.



Fig. 61. — Fronton ouest. H. Hermès (British Museum).

Plus loin, le dessin nous fait voir le char d'Athéna, attelé

(1) Il n'y a pas lieu de faire état d'un petit groupe trouvé à Éleusis, et qui reproduit trop exactement celui du fronton dans son état actuel. L'authenticité en a été à bon droit contestée (*Éphéméris archéologique*, 1890, pl. XII, p. 218-219; Staïs, *Marbres et bronzes du Musée national d'Athènes*, n° 200, p. 218-219).

(2) Prandtl, *Athen. Mitteil.*, XXXIII, 1908, p. 13, pl. III. Cf. Malmberg, *Arch. Jahrbuch*, XII, 1897, p. 92.

de deux chevaux qui se cabrent violemment, et conduit par Niké dont le corps se rejette en arrière, un pied posé sur le sol, les bras tirant sur les rênes. Derrière le char apparaît Hermès, la tête tournée vers la déesse. Un beau torse conservé à Londres, d'un modelé large et précis, appartient certainement à cette figure (1) (Fig. 61).

Nous arrivons au groupe principal, celui des deux protagonistes (2). Il n'en reste par malheur que des fragments (Pl. 17) : le torse d'Athéna, revêtu du chiton et de l'égide (3) et auquel on a pu récemment rajuster un morceau de la tête, coiffée du casque attique (4), et l'admirable torse de Poseidon, que complète un large éclat, conservé au musée de l'Acropole (5); débris lamentablement mutilé, mais où éclate une singulière vigueur dans la musculature de la poitrine, dans le rendu des flancs creusés par la violence de l'effort. Des fragments de l'olivier permettent de replacer entre les deux figures le « signe » par lequel Athéna fait valoir ses droits.

Le dessin exécuté pour Nointel nous donne la position respective des deux divinités, toutes deux levant le bras droit, le corps rejeté en arrière, avec un mouvement de recul symétrique par lequel elles s'écartent de la ligne médiane du fronton. Nous possédons une autre source d'information, moins directe, grâce au groupe modelé en relief sur une hydrie de Kertch, appartenant au musée de l'Ermitage (6) (Fig. 62). Les deux adversaires sont en présence,

---

(1) Smith. *The Sculptures of the Parthenon.* pl. 9, 1, p. 17, fig. 30; *Guide*, n° 304 H.

(2) Outre les travaux cités, voir Peter Hertz, *Kompositionen af den centrale Gruppe i Parthenons vestlige Gavlfelt*, Copenhague, 1910.

(3) *The Sculptures of the Parthenon*, pl. 10, 1 ; *Guide*, n° 304 L.

(4) Prandtl. *Athen. Mitteil.*, XXXIII, 1908, pl. IV, p. 13-14 ; Amelung, *Wiener Jahreshefte*, XI, 1908, p. 179 ; *The Sculptures of the Parthenon*, pl. 14 *a*, n° 17.

(5) *The Sculptures of the Parthenon*, pl. 10, 2 ; *Guide*, n° 304 M.

(6) *Compte rendu de la Commission archéologique de Saint-Pétersbourg*, pour 1872-1873, pl. I ; De Witte. *Monuments grecs*, 1875. C'est à tort que M. A. Gardner y reconnaissait jadis la copie d'un groupe en marbre, signalé par Pausanias, au nord-ouest du Parthénon (*Journal of Hellenic Studies*, III, p. 244-245). Sur ce groupe, voir







Face ouest. - Vue d'ensemble.



Face sud X. Cavaliers (British Museum.)

FRISE DE LA CELLA.

tenant de la main droite leurs armes relevées; autour de l'olivier s'enroule un serpent dardant vers Poseidon une tête menaçante, tandis qu'une Niké semble s'envoler de l'arbre.



Fig. 62. — La dispute d'Athéna et de Poseidon. Groupe central, modelé en relief, d'une hydrie de Kertch (Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage).

S'il n'y a pas là une copie fidèle du groupe du fronton, au moins faut-il en reconnaître une imitation libre. Il est donc

---

notre étude, *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1911, p. 341-348, et l'article cité de M. Albertini. Cf. Robert, *Athen. Mittheil.*, VII, 1882, p. 48-58. Nous devons nous borner à signaler, sans pouvoir la discuter ici, l'hypothèse de M. Svoronos qui reconnaît dans le groupe en question les figures centrales d'un fronton autre que celui du Parthénon, mais où le même sujet serait représenté. Celui-ci serait l'œuvre d'Alcamène, qui aurait concouru avec Phidias pour la commande des deux frontons, mais n'aurait obtenu que le second prix. Les deux frontons d'Alcamène auraient été exposés sur l'Acropole, près du Parthénon. M. Svoronos essaie d'en restituer les parties essentielles (Φῶς ἐπὶ τοῦ Παρθενῶνος, p. 328-339, pl. 20). Ce sont là de pures conjectures.

possible de déterminer exactement quel moment précis de l'action avait choisi Phidias. Les deux divinités viennent de frapper le rocher: les signes ont jailli du sol : l'olivier, et la *thalassa* représentée par un dauphin placé près du cheval de Poseidon. Les armes ont rebondi sur le roc, par la violence du coup, et l'attitude de Poseidon, qui recule en fléchissant la jambe gauche, fait comprendre avec quelle vigueur il a frappé. Le milieu du fronton était occupé par l'olivier, où il n'y a d'ailleurs aucune raison de restituer, d'après le témoignage du vase de Kertch, une Niké s'envolant (1). Ainsi, pas plus ici qu'au fronton oriental, il n'y a de figure centrale, et ce qui en tient lieu, c'est l'arbre miraculeux, gage de la victoire d'Athéna. L'apparition soudaine du double prodige, telle est l'idée maîtresse qui domine toute la composition du fronton.

Du char de Poseidon, placé à la suite du dieu dans l'aile droite, il ne reste que quelques débris, et l'on sait déjà qu'il avait disparu du fronton quand le dessinateur de Nointel se mit à l'œuvre. Tout permet de croire qu'il offrait une parfaite symétrie avec celui d'Athéna pour le mouvement des chevaux cabrés, et que l'attitude de la figure féminine conduisant l'attelage, Amphitrite ou une Néréide, répétait inversement celle de la Niké de l'aile gauche. Le British Museum en possède le torse, remarquable par l'arrangement pittoresque du chiton (2) (Fig. 63). Des renseignements empruntés aux papiers de lord Elgin, permettent de restituer au fronton ouest la statue de femme à laquelle nous avons fait allusion, et qui reste encore en place à Londres parmi les marbres du fronton oriental (3). On peut aujourd'hui l'identifier sans aucun doute

(1) Cette hypothèse a été soutenue par Cecil Smith (*Journal of Hellenic Studies*, XXVII, 1907, p. 242 et suiv.). Elle a été réfutée par Bruno Sauer, d'après des raisons techniques (*Arch. Jahrbuch*, XXIII, 1908, p. 101 et suiv.).

(2) *Guide*, n° 304 O; *The Sculptures of the Parthenon*, pl. 11, fig. 1.

(3) Figure J de Michaelis, pl. 6; *Guide*, n° 303 J; *The Sculptures of the Parthenon*, pl. 4.

avec la figure féminine reproduite dans le dessin du dix-septième siècle derrière le char de Poseidon. Des traces de



Fig. 63. — Fronton ouest. O. Amphitrite ou une Néréide (British Museum).

trous de scellement pour les ailes, visibles aux épaules, le chiton court dont elle est vêtue, la désignent comme Iris. Entraînée dans un mouvement de marche rapide, l'étoffe du

vêtement collant sur les flancs et dessinant les formes dans toute la plénitude de leur modelé, la déesse s'avance avec le magnifique élan d'une Niké prenant son vol; véritable morceau d'élite, où l'on admire à la fois la robuste vigueur de la conception, et la souplesse de l'exécution (Pl. 18).

Une femme assise tenant de chaque bras un enfant, une femme demi-couchée sur les genoux de laquelle est assis un jeune garçon, une troisième femme assise, puis une lacune, voilà ce que montre, à la suite du char de Poseidon, le dessin auquel nous allons encore recourir. De ce groupe, il ne subsiste que le bas du corps de la première femme avec le torse de l'enfant placé à gauche (1) (Fig. 64). Nous ne saurions ici discuter les nombreuses hypothèses proposées pour l'identification. Il en est une au moins qui parait s'imposer. Si le groupe symétrique de l'aile gauche représente la famille de Cécrops, le rythme de la composition appelle naturellement dans l'aile droite un sujet de même nature. Et lequel, sinon la famille d'un autre roi légendaire de l'Attique, Érechthée, dont le culte était associé à celui de Poseidon dans une des divisions de l'Érechtheion? Les trois femmes seraient les filles d'Érechthée, Orithyie avec ses deux enfants, Créusa tenant sur ses genoux son fils Ion, et une troisième Érechthéide (2).

Restent les deux figures de l'angle droit, un homme nu, accroupi sur le sol, les jambes repliées, conservé au musée de l'Acropole, et une femme demi-couchée dont il ne subsiste que la partie inférieure, encore en place au Parthénon (3).

(1) *The Sculptures of the Parthenon*, pl. 11, fig. 4. Le torse de l'enfant a été identifié par le sculpteur Schwerzek. Cf. *Journal of Hellenic Studies*, XIII, 1892-1893, pl. V, p. 88.

(2) FURTWÆNGLER, *Meisterwerke*, p. 235; MURRAY, *The Sculptures of the Parthenon*, p. 22. Cf. STUDNICZKA, *Neue Jahrbücher für klass. Altertum*, XXIX, 1912, p. 249-250.

(3) A.-H. SMITH, *The Sculptures of the Parthenon*, pl. 9, fig. 2, et pl. 12; *Guide*, n° 304 VW.

Si, suivant la théorie que nous avons rappelée plus haut, on admet la présence de divinités fluviales déterminant le lieu de la scène, on est conduit à reconnaître ici l'Ilissos et la nymphe de la fontaine Callirhoé. Nous inclinerions à y voir



Fig. 64. — Fronton ouest. P. Q. Érechthéide (?) (British Museum).

plutôt un groupe de héros attiques, personnifiant l'ancienne population du pays, sans qu'aucun indice certain nous permette de proposer des noms (1).

Aussi bien, ces problèmes d'identification restent matière

(1) Furtwangler a suggéré les noms de Boutès, fils de Pandion, et de sa femme Zeuxippe (*Meisterwerke*, p. 241).

à exégèse érudite. Lorsqu'on examine dans la salle du British Museum, où ils ont trouvé un asile, ces marbres glorieux et rayonnant de la plus pure beauté malgré leurs blessures, d'autres questions se posent, et le champ des réflexions s'ouvre à l'infini. Nous sentons, qu'arrachés de leur cadre, ils ne se présentent plus à nos regards sous l'angle de vision



Fig. 65. — Partie gauche du fronton oriental du Parthénon. D'après des moulages. (Musée du Cinquantenaire à Bruxelles.)

qui leur donnait toute leur valeur. Pour se donner l'illusion de les voir en place, il faut se reporter à la restitution faite au musée du Cinquantenaire à Bruxelles, où, par une heureuse tentative, les moulages des statues du fronton oriental ont été placés dans leur cadre architectural, à la hauteur que les originaux occupaient au Parthénon (1) (Fig. 65-66). Nous

(1) J. de Mot, *Bulletin des musées royaux*, janvier 1906. Cf. Furtwaengler, *Ægina*, p. 332, fig. 266-267.

essayons vainement de leur rendre le léger voile de polychromie qui les mettait en harmonie avec le décor architectural. Et si nous voulons évoquer l'ensemble de ces deux vastes compositions, nous ne le voyons que par reflet, pour ainsi dire, sachant bien que tout essai de restitution risque de trahir la pensée de Phidias (1).



Fig. 66. — Partie droite du fronton oriental du Parthénon. D'après des moulages. (Musée du Cinquantenaire à Bruxelles.)

Est-ce même bien le ciseau de Phidias qui a donné leur vie à ces marbres? On a pu le contester, relever entre les deux frontons des différences d'exécution, alléguer que le maître athénien, absorbé par le travail de la grande statue d'or et d'ivoire, avait dû confier à des collaborateurs la plus grande partie de sa tâche, et supposer même que les statues

(1) Ainsi les restitutions du sculpteur Schwerzek, reproduites dans Baumgarten et Poland, *Die hellenische Kultur*, p. 302, fig. 232-233. Il est regrettable qu'elles soient exposées au musée de l'Acropole, si près du Parthénon.

du fronton occidental n'avaient été terminées et mises en place qu'après son exil (1). Mais que telle ou telle main ait tenu le ciseau, il importe peu, si cette main était dirigée par l'intelligence créatrice qui seule avait conçu pour le Parthénon ce magnifique décor. Et telle est, en effet, la conclusion qui s'impose, quand on se rappelle le mot de Plutarque : « Phidias dirigeait tout. » C'est bien l'art du maître que nous saluons devant ces marbres, les seuls à vrai dire qui nous permettent de l'approcher d'aussi près.

Revenons à l'un des traits les plus saillants, à la composition des frontons telle que nous l'entrevoyons. Une comparaison précise avec ceux d'Égine et d'Olympie ferait facilement comprendre tout ce que Phidias y a introduit de nouveauté (2). Ici, plus de figure centrale, étrangère à l'action, séparant les deux ailes par sa silhouette rigide. Au milieu de chaque tableau, l'attention se concentre sur le prodigieux miracle qui s'accomplit, rapide, instantané, provoquant la stupeur et l'émotion des spectateurs les plus proches. Ensuite, par une sorte de cadence savante, qui se répète dans chaque aile, le mouvement s'atténue, s'affaiblit, et vient comme mourir dans l'attitude nonchalante des figures d'angle. Et cette sorte d'apaisement progressif se poursuit sans heurt, sans secousse, grâce au groupement des figures, debout, puis assises, puis couchées, si bien que l'œil perçoit avant tout un rythme harmonieux de lignes, réglé avec une souveraine aisance.

Assurément, on ne saurait apprécier avec exactitude la part revenant à l'invention de Phidias que si l'on considère ce qu'avaient fait ses devanciers. On l'a dit justement :

---

(1) Puchstein, par exemple, s'est refusé à reconnaître l'art de Phidias dans les sculptures du Parthénon (*Arch. Jahrb.*, V, 1890, p. 19-117). Klein lui attribue seulement le fronton est (*Griech. Kunst*, II, p. 103).

(2) Cf. Furtwængler, *Ægina*, p. 328-332.







Face nord, XXVIII, Cavaliers (British Museum.)



Face sud, XL, Théores et victimes. (British Museum.)

FRISE DE LA CELLA.

« Phidias n'est pas un isolé; il a derrière lui toute la tradition de l'art athénien, et près de lui, sous sa main, tout l'acquis de cet art; sa mission est d'assurer au long travail antérieur son couronnement, de fixer en un aspect définitif ce qui était jusque-là inachevé et incertain (1). » Mais, s'il est vrai qu'il n'a rien ignoré de l'effort accompli par ses précurseurs, il reste vrai aussi que, par un coup de génie, par une vision large et claire d'un idéal supérieur, il a dégagé de ces éléments encore mêlés d'archaïsme la plus achevée des formules d'art. Ce n'est pas rendre suffisamment justice à la perfection absolue dont il revêt la forme humaine, ou tout au moins c'est n'en définir qu'un des aspects, que de le considérer comme un génie « éminemment conservateur » (2). N'est-ce pas créer que de réaliser ce que d'autres ont seulement ébauché ? Où trouver avant Phidias cet équilibre heureux entre les qualités diverses et parfois opposées de l'esprit grec, cette incomparable fraîcheur de modelé qui donne à ces beaux corps divins une si intense plénitude de vie, ces attitudes à la fois vraies et empreintes d'une noblesse surhumaine, où le naturel le plus aisé s'allie à la plus sereine dignité? Avec Phidias, l'art a atteint la plus haute cime, et dans un moment unique, sans précédent ni sans lendemain, il l'illumine d'un incomparable éclat.

LA FRISE

Tandis qu'à l'extérieur du temple, les frontons glorifiaient la naissance d'Athéna et le miracle qui lui avait donné la possession de l'Attique, autour du mur du sécos se déroulait

(1) Lechat, *Phidias*, p. 109. La même idée a déjà été exprimée par J. Lange, *Darstellung des Menschen in der ælteren griech. Kunst*, p. 391.
(2) Pottier, *Bull. de corresp. hellén.*, XXI, 1897, p. 509.

une suite ininterrompue de bas-reliefs où apparaissait la cité athénienne, rendant hommage à la déesse protectrice. Dans cette frise qui enserrait le sanctuaire, comme un riche collier au cou d'une statue de culte, Phidias avait représenté la procession solennelle des Panathénées.

Tous les quatre ans, dans la dernière décade du mois Hécatombaion, la fête des grandes Panathénées était célébrée avec éclat. Des jeux hippiques et gymniques, des concours musicaux occupaient les premières journées. Mais l'acte essentiel, c'était la remise à Athéna des offrandes, un péplos jaune et violet, tissé et brodé par les Errhéphores, et une couronne d'or, le prix de la vaillance (ἀριστεῖον) mérité par la déesse dans la lutte des dieux contre les géants. Ces hommages, Athéna les recevait dans son temple. Pour les lui apporter, une procession solennelle montait à l'Acropole. Dans la clarté limpide d'un jour d'été, le cortège se formait au Céramique extérieur. Derrière la petite trière, portée à bras d'hommes, au mât de laquelle le péplos était attaché en guise de voile, suivaient les magistrats de la cité, les jeunes filles portant les vases sacrés, les théores conduisant les victimes destinées au sacrifice, les vieillards tenant des rameaux d'olivier, les chars qui avaient pris part au concours, et les rangs pressés des cavaliers. En un bel ordre que maintenaient des commissaires, la procession traversait le Céramique intérieur, l'Agora, passait près de l'Éleusinion, contournait les pentes méridionales de l'Acropole, et venait déboucher au pied du *pyrgos* d'Athéna Niké. Là, on détachait le péplos; les gens à pied et les victimes gravissaient seuls le sentier rocheux, et, après la remise des offrandes, la fête s'achevait par une hécatombe.

Le spectacle vivant, réel, du cortège en marche par les rues, et offrant à l'admiration de la cité sa magnifique ordonnance, voilà le tableau que Phidias a immortalisé dans le

marbre de la célèbre frise (1). On est tenté d'oublier, tant la composition en paraît aisée et facile, les difficultés qu'il avait à vaincre. Disposer cette foule de figures dans un champ coupé en quatre tronçons par les angles du sécos et mesurant 1 mètre en hauteur et 160 mètres en longueur, y répartir environ trois cent soixante personnages humains, sans parler des animaux, les entraîner dans un mouvement régulier et uniforme, tel était le problème à résoudre. Phidias en a trouvé

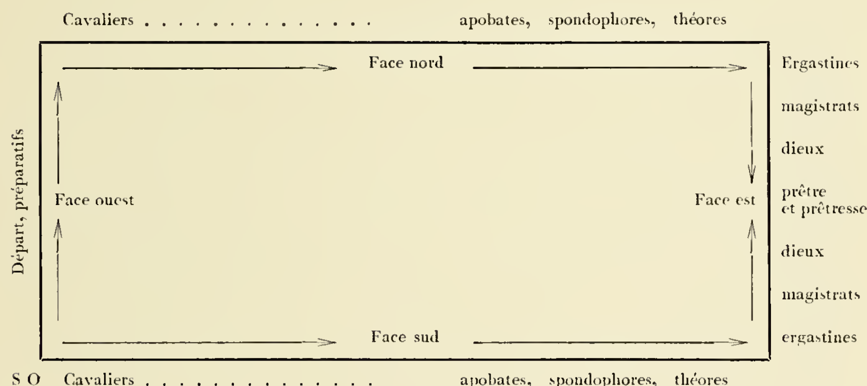


Fig. 67. — Plan de la frise de la cella.

une solution simple et claire. Du point de départ, qui est exactement l'angle sud-ouest du temple, la procession aboutit à un point d'arrivée qui est le centre de la face orientale. Mais comment, sur les longs côtés, la diriger dans une marche parallèle? Pour donner au cortège cette unité de direction, l'artiste l'a pour ainsi dire dédoublé et divisé en deux files séparées par la largeur du sécos. Qu'on supprime celle-ci par la pensée; il semble dès lors que la procession s'avance sur

(1) Pour la bibliographie relative à l'ensemble de la frise, voir notre *Histoire de la sculpture grecque*, II, p. 52. Cf. en outre : Lange, *Darstellung des Menschen in der ælteren griech. Kunst*, p. 81-91 ; Murray, *The Sculptures of the Parthenon*, p. 82-125, avec une planche d'ensemble (pl. XIII); Peter Hertz, *Studien over Parthenons Kvindefigurer*, p. 55 et suiv. ; A.-H. Smith, *The Sculptures of the Parthenon*, p. 50-67 ; S. Reinach, *Répertoire de reliefs grecs et romains*, p. 31-41.

deux rangs, les mêmes groupes se répétant sur chacune des faces latérales. Ainsi le spectateur qui commençait l'examen de la frise par le côté ouest, la voyait se poursuivre dans un développement continu, soit sur le côté nord, soit sur le côté sud, suivant le chemin qu'il prenait pour arriver à la façade orientale (Fig. 67).

La frise ouest (1). — Considérons d'abord le côté ouest, celui qui se présentait au visiteur, lorsqu'il avait franchi les Propylées, et prenons notre point de départ à l'angle sud-ouest. Le lieu de la scène est le Céramique extérieur, et voici les derniers cavaliers qui se préparent, aidés de leurs serviteurs. L'un d'eux revêt sa chlamyde; un autre, le pied posé sur une pierre, attache sa chaussure, près de son cheval tenu en main par un jeune garçon. Le suivant, avec le secours d'un camarade, maîtrise sa monture qui se cabre, tandis que le cheval laissé libre piaffe et s'ébroue. Ce sont les épisodes pittoresques qui accompagnent le départ d'une troupe de cavaliers. Le sculpteur n'a pas reculé devant les détails les plus familiers, témoin le cheval qui frotte ses naseaux contre sa jambe pour chasser les mouches dont il est harcelé.

La composition est si habilement agencée que ces retardataires semblent occuper le premier plan. Au centre, en effet, s'éloignant du Céramique, des cavaliers galopent pour rejoindre le gros de la troupe. Toutefois, comme le rythme de la composition exige dans la partie gauche un rappel des préparatifs du départ, on les voit reparaître, mais dans des motifs plus espacés. C'est un cavalier corrigeant sa monture (Fig. 68), un jeune homme casqué se chaussant, un éphèbe

---

(1) La frise ouest est encore en place au Parthénon, sauf les plaques I et II qui sont à Londres (MICHAELIS, *Der Parthenon*, pl. 6; *Guide*, nº 326, p. 98; A.-H. SMITH, *The Sculptures of the Parthenon*, pl. 61-71, p. 60-61; ARNDT-BRUCKMANN, *Denkmæler der griechisch.-rœm. Skulptur*, nºs 503, 522, 553, 571, avec texte).

debout auprès de son cheval, un autre nouant une bandelette autour de sa tête (1), tandis qu'un écuyer et un homme d'âge mûr causent entre eux, près du cheval impatient de partir. Cependant, derrière eux et comme au second plan du tableau, des cavaliers déjà montés passent en petits pelotons et se

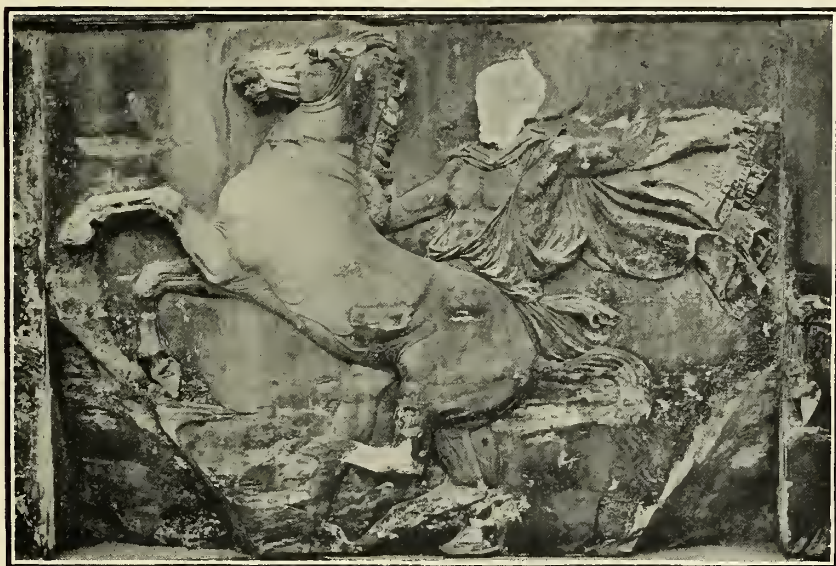


Fig. 68. — Frise de la cella. Face ouest, VIII. Préparatifs de départ (En place au Parthénon).

hâtent pour tourner l'angle nord-ouest, sous le regard d'un ordonnateur.

Les frises nord et sud (2). — Sur les longs côtés, où le

(1) Passow, *Arch. Jahrbuch*, XV, 1900, p. 42 et suiv.

(2) Frise nord (Michaelis, *Der Parthenon*, pl. 12-13; *Guide*, p. 83-98, n° 235 et fig. 29-32; A.-H. Smith, *The Sculptures of the Parthenon*, pl. 40-60 et 55-60, avec la mise en place des fragments). En partant de la plaque I, la plupart des morceaux conservés sont à Athènes. Il y a des lacunes qui se complètent avec le dessin attribué à Carrey, celui de Stuart, et des fragments conservés à Londres et à Athènes. La plus grande partie de la cavalcade (plaques XXIV à XLII) se trouve au British Museum. Frise sud (Michaelis, pl. 10-11; *Guide*, p. 101-112, n° 327; *The Sculptures of the Parthenon*, pl. 72, 91, p. 61-65). Une partie de la plaque I et la plaque II sont en place au Parthénon. Le reste de la cavalcade (plaques III-XIII) se répartit inégalement entre Londres et Athènes. Lacunes au centre. La fin de la frise se trouve au British Museum et au musée de l'Acropole.

cortège est dédoublé, les mêmes groupes se répètent dans le même ordre, séparés comme nous l'avons dit par l'épaisseur du temple (1). Toutefois, les deux frises gardent chacune leur physionomie personnelle, attestant ainsi l'aisance et la fertilité de l'invention. Ne pouvant ici nous attarder à ces différences, nous ne considérerons que l'ensemble de la composition.



Fig. 69. — Frise de la cella. Face nord. XLII. Préparatifs de départ (British Museum).

Notons cependant un fait essentiel, qui fait bien comprendre le rythme général de la frise. Sur les deux longues faces se continue le défilé de la cavalcade; mais comme c'est vers l'angle nord-ouest que se dirige tout le mouvement, il a fallu relier étroitement les deux sections ouest et nord. Voilà pourquoi, sur cette dernière, le sculpteur a rappelé un des motifs principaux de la précédente. Au retour d'angle reparaissent les préparatifs du départ; un jeune homme contient son

(1) De là vient que sur une planche où les reproductions des deux frises seraient juxtaposées, les personnages de la frise nord se dirigent vers la gauche, ceux de la frise sud vers la droite. Cf. Murray, *The Sculptures of the Parthenon*, pl. XIII.

cheval; un autre achève de s'équiper, aidé par un serviteur qui ajuste les plis de sa tunique (Fig. 69). Du côté sud, au contraire, point de transition. Les cavaliers partent directement de l'angle.

Est-il besoin de décrire longuement une des œuvres les plus populaires de l'art grec, la cavalcade immortelle des Panathénées? Et ne risque-t-on pas de tomber dans les redites, si l'on prétend traduire l'impression de vie intense et harmonieusement réglée qui s'en dégage ? Regardez ces cavaliers défilant à flots pressés, et dont les montures semblent, au rythme des foulées, marteler le sol de leurs sabots avec une cadence régulière. Pour la plupart, ce sont des jeunes gens imberbes, presque des adolescents. Charmants de grâce juvénile et de fierté modeste, le buste droit, la tête parfois légèrement inclinée, ils manient avec aisance leurs chevaux qui s'enlèvent dans une courbette, et dont les formes fines, l'encolure large, la tête nerveuse et sèche, rappellent la description faite par Xénophon du cheval de guerre idéal (1). La réalité a ici une large part. Voici en effet des costumes et des équipements que les Athéniens pouvaient voir tous les jours. Tel cavalier porte le pétase thessalien, la chlamyde et les bottines de cuir à retroussis flottants que les peintres de vases du cinquième siècle ont si souvent reproduits. Tel autre est coiffé du bonnet en peau de renard emprunté aux Thraces. Çà et là apparaissent des cavaliers militaires, reconnaissables à leur cuirasse et à leur casque surmonté d'une aigrette. D'autres enfin sont complètement nus ou vêtus seulement d'une chlamyde qui flotte derrière leurs épaules (Fig. 70 et pl. 19-20).

On s'est demandé pourquoi Phidias avait attribué dans

(1) Xénophon, *Traité de l'Équitation*, I. Cf. sur le type du cheval du Parthénon, Cherbuliez, *A propos d'un cheval*, Paris, 1860 ; Passow, *Studien zum Parthenon*, 1902, p. 42 et suiv.

la frise cette importance prépondérante à la cavalcade. Voulait-il rappeler que Périclès avait récemment réorganisé la cavalerie athénienne, en portant son effectif de 600 à 1.000 hommes (1)? Il est certain que la cavalerie militaire a sa place dans le défilé. Mais ce que l'artiste a représenté,



Fig. 70. — Frise de la cella. Face nord. XXXIX. Détail. Cavaliers (British Museum).

avec l'acception la plus large, c'est l'élite de la jeunesse dont Athènes admirait l'élégance et la belle tenue, et dont elle saluait dans la frise l'image à la fois vraie et idéalisée ; c'est, suivant le mot de Périclès, le « printemps de l'année ».

En avant des cavaliers s'avancent les chars qui ont pris part aux concours panathénaïques. Ils sont conduits par des

(1) Helbig, *Les Ἱππεῖς athéniens*, p. 90.

auriges, et montés par des personnages portant le casque et le bouclier. Plusieurs de ces derniers accomplissent la manœuvre prescrite dans la course des *apobates,* sorte de voltige consistant à descendre du char et à y remonter en pre-



Fig. 71. — Frise de la cella. Face nord, XVII. Apobates (Athènes, musée de l'Acropole).

nant une roue comme point d'appui (Fig. 71). Plus près de la tête du cortège marchent les *thallophores,* des vieillards tenant des rameaux d'olivier; les musiciens, joueurs de flûte et de cithare; les *spondophores,* des jeunes gens drapés dans leur himation, portant sur l'épaule une hydrie qu'ils maintiennent d'un bras relevé (Fig. 72); les *skaphéphores* recrutés parmi les métèques, chargés des bassins d'argent et de bronze que men-

tionnent les inventaires du Parthénon, et qui contiennent les gateaux de miel et de farine destinés aux offrandes. La partie des deux frises la plus rapprochée de la face orientale est remplie par le défilé des *théores* et des victimes, taureaux, vaches et moutons, offertes pour l'hécatombe soit par la cité, soit par les colonies athéniennes. Vêtus du manteau, quel-



Fig. 72. — Frise de la cella. Face nord, VI. Spondophores (Athènes, musée de l'Acropole).

ques-uns strictement drapés jusqu'au menton, les théores marchent à côté des victimes, non sans avoir parfois à réprimer l'élan d'un taureau qui mugit, le mufle relevé, essayant de prendre le galop (Pl. 20).

Frise est (1). — A droite et à gauche de la face orientale débouche la tête du cortège, comme si chacun des rangs

(1) Michaelis, pl. 14; *Guide*, p. 71, n° 324; *The Sculptures of the Parthenon*,

dédoublés sur les longs côtés venait de tourner les angles nord-est et sud-est. A l'extrémité sud, cette idée est nettement traduite par la présence d'un ordonnateur, qui, avec un geste d'appel, semble inviter le reste de la procession, encore en marche sur le côté sud, à presser le pas. De chacun des angles de la frise orientale, un gracieux défilé se dirige vers le centre. Ce sont d'abord des jeunes filles en costume de fête, portant des ustensiles sacrés, phiales ou œnochoés, ou de lourds brûle-parfums. Tout à fait en tête du cortège, un groupe distinct est formé par des jeunes filles, au nombre de quatre de chaque côté, marchant les mains vides. Du côté droit, elles vont deux par deux, séparées par un ordonnateur, tandis qu'un second, tourné vers elles, tient une corbeille. Un autre attend; un quatrième, le bras levé, annonce l'arrivée de la procession. Ces jeunes filles auxquelles est réservé le premier rang, ce sont les *ergastines*, choisies dans les meilleures familles athéniennes pour travailler au péplos d'Athéna. On sait, par des témoignages certains, qu'elles prenaient part au cortège panathénaïque. Un décret du peuple leur décerne des éloges pour « leur beauté et leur belle tenue » (1). Quel meilleur commentaire de l'inscription que les charmantes figures de la frise? S'avançant d'un pas mesuré et lent, avec une démarche à la fois solennelle et réservée, la tête un peu inclinée, portant avec une grâce pudique le chiton aux longs plis droits qui leur donne l'apparence de nobles statues vivantes et animées, elles sont bien les sœurs des élégants cavaliers de l'arrière-garde, et comme la fleur exquise de la jeunesse féminine d'Athènes (Fig. 73).

Encore plus près du centre, deux groupes symétriques se

---

pl. 30-39. La plus grande partie est à Londres. Le Louvre possède la plaque VII, et le musée de l'Acropole un fragment de la plaque II, avec une partie de la plaque VI, dont le reste est perdu et n'est connu que par un moulage.

(1) KOEHLER, *Athen. Mittheil.*, VIII, 1883, p. 57; P. FOUCART, *Bull. de corresp. hellénique*, XIII, 1889, p. 170.

répondent de chaque coté. A droite, quatre personnages, les uns imberbes, les autres barbus, quelques-uns s'appuyant sur leur bâton, dans l'attitude que les peintres de vases et les sculpteurs de stèles funéraires prêtent si souvent à l'Athénien, tous vêtus de l'himation de laine qui laisse le buste à



Fig. 73. — Frise de la cella. Face est, VII. Ordonnateur et ergastines (Musée du Louvre).

découvert. Si leur costume et leur type les désignent clairement comme des citoyens, on peut hésiter sur le nom qui leur convient. Faut-il reconnaître ici des archontes, des magistrats de la cité ou des athlotètes, chargés d'organiser les concours panathénaïques (1)? Quelle que soit l'interprétation adoptée, il faut, croyons-nous, renoncer à y voir, suivant une hypothèse récemment émise, les héros éponymes des dix tribus attiques (2). Ces personnages ne se séparent pas

(1) Aristote, Ἀθηναίων Πολιτεία, p. 60, éd. Kenyon.

(2) Arvanitopoullos, *Athen. Mitteil.*, XXXI, 1906, p. 38 et suiv.; Weissmann, *Hermes*, 1906, p. 619 et suiv.

du reste du cortège dont ils attendent l'arrivée, parvenus au lieu de la halte.

La fête célébrée en l'honneur d'Athéna est l'occasion d'une *théoxénie;* en d'autres termes, la déesse reçoit les dieux de l'Olympe dans son sanctuaire. La prêtresse a fait préparer pour cette assemblée les douze sièges sacrés conservés au Parthénon, et les hôtes divins prennent leur part du sacrifice offert à la déesse du temple. Cette idée, le sculpteur de la frise l'a traduite en plaçant au point d'aboutissement de la procession le groupe des dieux assis, scindé en deux parties symétriques par les figures centrales (1). Les Olympiens sont à la fois présents et invisibles pour les yeux des humains. Un peintre, usant des ressources de la perspective, les aurait représentés au second plan, formant un demi-cercle continu, regardant la tête du cortège qui débouche devant la façade du Parthénon.

A n'en pas douter, les douze grands dieux de l'Olympe sont réunis là, et l'on ne peut discuter que sur leur identification. Examinons d'abord le groupe de gauche. Dans la partie la plus rapprochée du centre, Zeus se reconnaît sans peine au trône d'honneur sur lequel il s'accoude, vêtu, comme les deux autres dieux, d'un himation qui recouvre seulement le bas du corps. Près de lui, assise sur un siège plus simple, le tabouret ou *diphros* également attribué aux autres Olympiens, Héra se retourne vers le maître des dieux, écartant son voile avec le beau geste déjà esquissé souvent par les vieux maîtres archaïques, et qui prend ici une ampleur et une dignité souveraines (Pl. 21). A la suite, une jeune femme debout, rajustant d'une main la lourde masse de sa chevelure, ne peut être qu'Iris, la messagère de l'Olympe (2). Plus loin,

(1) Furtwængler, *Meisterwerke*, p. 185 et suiv.
(2) La tête a été retrouvée dans les fouilles de l'Acropole (Waldstein, *American Journal of Archæology*, 1889, p. 1-2, pl. II).

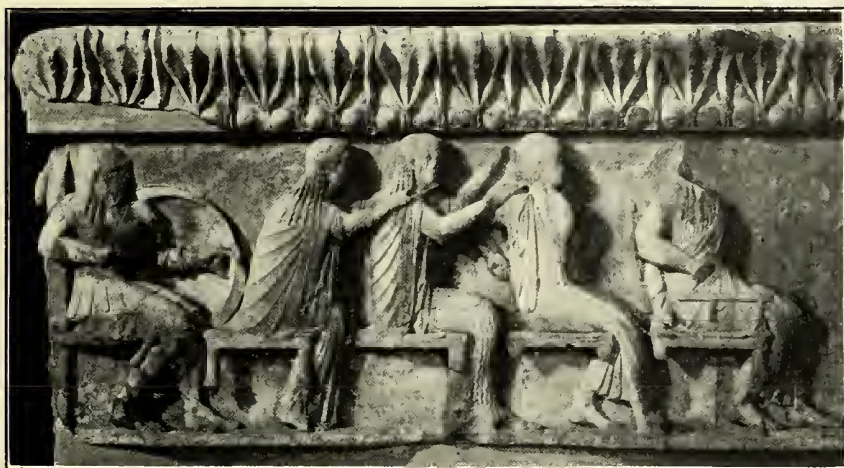
Arès est assis dans la pose la plus familière, les pieds ne touchant pas le sol, les mains nouées autour de son genou relevé. Et ici Phidias n'a rien inventé, car la peinture lui avait fourni un modèle; telle était, en effet, l'attitude d'Hector attristé dans la fresque de la *Nekyia*, œuvre de Polygnote. Viennent enfin Déméter, tenant la torche des initiations éleusiniennes, soutenant d'une main son menton, avec un geste un peu las, pensive comme une figure de deuil, et, à l'extrémité du groupe, deux jeunes dieux réunis dans une intimité affectueuse, Dionysos et Hermès, ce dernier reconnaissable au pétase posé sur son genou.

A droite, la figure la plus voisine du centre est celle d'Athéna. La déesse est, pour ainsi dire, en costume civil; elle a dépouillé l'égide, déposé le casque et la lance, et à la voir ainsi, vêtue seulement du chiton dorique, elle apparaît comme la sœur divine des jeunes filles attachées à son culte. Appuyé sur son bâton placé sous l'aisselle gauche, Héphaistos se tourne vers elle. Plus majestueux, Poseidon trône avec dignité, le buste droit, la main gauche levée vers son voisin. Celui-ci, un jeune dieu imberbe, est sans doute Apollon; sa chevelure était ceinte d'une couronne de bronze doré. Des trois figures qui font suite, la première seule, celle d'une déesse assise, est en partie conservée (Pl. 21). Les deux autres, aujourd'hui perdues, ne sont connues que grâce à un moulage du Louvre pris en 1787 par Fauvel et rapporté par Choiseul-Gouffier (1); il est aisé d'y reconnaître Aphrodite et Éros. Aussi a-t-on souvent proposé pour la figure placée à gauche d'Aphrodite le nom de Peitho, dont le culte était associé sur l'Acropole à celui de la déesse (2). Mais Peitho, la

(1) Michaelis, *Nuove Memorie dell' Inst.*, II, 1865, p. 183, pl. VIII. Amelung (*Rœm. Mittheil.*, VIII, 1893, p. 76) a signalé un petit fragment conservé à Palerme.

(2) Voir, en dernier lieu, Pottier, *La Peitho du Parthénon et ses origines* (*Bull. de corresp. hellénique*, XXI, 1897, p. 497-509). M. Pottier n'en a pas moins établi

Persuasion, n'est que la compagne d'Aphrodite, et les grands dieux seuls ont droit à un siège dans la *théoxénie*. Cette déesse au type virginal, dont la coiffure est serrée dans un large bandeau d'étoffe (1), doit être plutôt identifiée avec Artémis, assise auprès de son frère Apollon. C'est donc un groupe indépendant que forment plus loin Aphrodite et Éros, la déesse désignant du doigt quelque détail de la procession



Phot. Alinari.

Fig. 74. — Fragment de la frise du Trésor de Siphnos (Musee de Delphes).

à Éros, qui regarde attentivement, tenant d'une main le long manche d'une ombrelle, et s'appuyant de l'autre sur les genoux de sa mère.

Phidias n'a pas prêté aux dieux de la frise une majesté froide et solennelle; il les a, pour ainsi dire, humanisés. Dans leurs attitudes aisées, pleines de naturel, parfois d'une fami-

avec certitude la filiation du type figuré sur la frise avec une plaquette de terre cuite, de style archaïque, trouvée sur l'Acropole.

(1) Cf. les rapprochements faits par M. Pottier avec une tête en marbre du Louvre, exécutée entre les années 450 et 410, et antérieure par suite au Parthénon (*Bull. de corresp. hellénique*, XX, 1896, p. 445-448, pl. XVII-XVIII).

liarité abandonnée, ils sont de plain-pied avec les hommes. Mais faut-il rappeler que cette conception, un vieux maître grec l'avait jadis réalisée, et que les fouilles de Delphes nous ont rendu le prototype du groupe des dieux? Dans la frise du Trésor dit de Cnide et qui paraît être plutôt celle du Trésor de Siphnos, un sculpteur ionien du sixième siècle avait déjà montré les dieux ainsi réunis, conversant entre eux, avec des gestes amicaux, empreints d'une délicieuse naïveté (1) (Fig. 74). Au moment de la découverte qui éclairait d'un jour si imprévu la filiation artistique du groupe du Parthénon, un savant archéologue laissa échapper cette boutade : « Phidias n'a qu'à bien se tenir ! » Et Phidias « se tient » très bien. Qu'il se soit souvenu du modèle delphien, on n'en saurait douter. Mais entre la frise du Trésor des Siphniens et celle du Parthénon, il y a toute la distance qui sépare une esquisse charmante dans sa gaucherie archaïque, et le tableau achevé qui garde la fraîcheur de style, l'accent libre et spontané d'une création originale.

La procession se termine par la remise du péplos, sans doute dans l'intérieur du temple. Tel est, en effet, le sujet qui occupe exactement le milieu de la frise. A gauche, deux jeunes filles, presque des fillettes, apportent chacune un tabouret muni de son coussin, posé sur leur tête. La prêtresse d'Athéna s'apprête à décharger de son fardeau celle qui s'est déjà arrêtée devant elle. Ce sont les *diphrophores*, et elles accomplissent une fonction rituelle en apportant les sièges réels, visibles, qu'on disposera dans le temple pour les dieux invisibles. A droite, un prêtre, portant le costume sacerdotal, une longue tunique à courtes manches, vient de recevoir le péplos soigneusement plié; un jeune serviteur, sur l'épaule duquel est jeté le manteau que le prêtre a quitté,

(1) Homolle, *Les Fouilles de Delphes*, t. IV, pl. XI-XII.



Face est, V. Groupe de dieux



Face est, VI. Groupe de dieux

FRISE DE LA CELLA.

l'aide à tenir la précieuse pièce d'étoffe (1). Athéna reçoit l'offrande de la cité (Fig. 75).

Si l'on ne considère la frise que comme une suite de bas-reliefs, empruntant leur coloration uniquement au jeu des ombres et des lumières, on s'en fait une idée incomplète et inexacte. Il faut lui restituer sa polychromie sans doute très



Fig. 75. — Frise de la cella. Face est, V. La remise du péplos (British Museum).

abondante, rehaussée encore par l'éclat des accessoires métalliques, couronnes, bandelettes, détails du harnachement des chevaux. En réalité, c'était une sorte de peinture en relief. La place qu'elle occupait l'exigeait ainsi. Est-il vrai que le choix n'en fut pas très heureux, les colonnes de la péristasis empêchant de voir du dehors la composition dans son développement continu? Ceux qui ont formulé cette critique

(1) Cf. pour l'interprétation, Michaelis, *Festschrift für J. Overbeck*, p. 178.

ont trop oublié qu'il s'agit ici d'une frise intérieure, se rattachant étroitement à la décoration des portiques, reliée par un bandeau peint aux soffites et aux caissons du plafond, eux-mêmes richement enluminés de peintures où l'or étincelait parmi les tons rouges et bleus. La polychromie des parties hautes se prolongeait par celle de la frise courant comme un bandeau peint à la partie supérieure du mur du sécos. C'est vu du péristyle que cet ensemble décoratif prenait toute sa valeur.

Ajoutons que la place de la frise était comme imposée par une tradition ancienne, puisque l'ancien Hécatompédon, le précurseur du Parthénon, avait possédé une frise intérieure. Il y a plus. On a pu conjecturer, non sans vraisemblance, que dans ces bas-reliefs du vieux temple de Pisistrate était déjà esquissé le sujet traité par Phidias. Les fragments que nous avons signalés plus haut, un aurige montant en char, un personnage coiffé du pétase, des chevaux, permettent de songer à une procession panathénaïque (1). S'il en est ainsi, nous voyons qu'il faut faire dans la frise une part aux souvenirs suggérés par l'art des maîtres archaïques, pour le sujet d'abord, ensuite pour des détails empruntés soit aux grandes peintures murales, comme celles de Polygnote, soit à des sculptures décoratives, comme celles du Trésor de Siphnos.

Mais qu'importent ces réminiscences, si Phidias les a faites siennes par la perfection de son style et la nouveauté de son inspiration? La frise du Parthénon reste une œuvre unique et sans précédent. Elle est née de la réalité, vue par les yeux d'un grand artiste, et transfigurée par la puissance de son génie. Ce spectacle qu'offrait Athènes en fête, Phidias l'a, pour ainsi dire, dégagé de tout ce qui est la vérité purement matérielle; il ne lui a laissé que sa vérité supérieure,

---

(1) Schrader, *Athen. Mitteil.*, XXX, 1905, p. 305 et suiv., pl. XI. Voir plus haut, pages 13-15.

et comme symbolique. Aussi voyons-nous dans la frise voisiner les dieux et les hommes sans que l'unité en soit altérée, tant la dignité des premiers se tempère d'aisance familière, tant les seconds sont enveloppés d'un rayonnement de beauté. C'est bien là l'image de la cité, telle que pouvait la rêver Athènes, image de gloire et de noblesse, créée en une heure unique de triomphe et d'orgueil patriotique. Elle reste pour nous la plus fidèle, et Périclès ne se trompait pas lorsqu'il disait fièrement : « O Athéniens, nous serons dans les temps à venir, comme nous le sommes dès maintenant, l'objet de l'admiration du monde (1). »

LA STATUE D'ATHÉNA PARTHÉNOS

L'examen de la frise, dans son développement logique, conduisait le visiteur à l'entrée de la cella de 100 pieds, le *néôs Hécatompédos*. Le seuil franchi, il se trouvait en présence de l'Athéna Parthénos. Dans le demi-jour du sanctuaire, au fond de la colonnade intérieure formant comme une chapelle, la statue colossale apparaissait, enveloppée d'une lumière amortie, qui l'éclairait sans dureté, atténuant le vif éclat de l'or et caressant la chaude blancheur de l'ivoire. La hauteur avec la base était d'environ 15 mètres.

Sur le chef-d'œuvre d'art et de technique dont Phidias s'était réservé l'exécution, les écrivains anciens nous ont laissé des renseignements trop brefs, mais précis (2). La statue mesurait près de 12 mètres de hauteur. « Au milieu du casque, écrit Pausanias, est la figure d'un sphinx... et de chaque côté sont des griffons... La statue est debout, vêtue d'un chiton qui tombe jusqu'aux pieds, et sur la poitrine elle

(1) Thucydide, II, 41.
(2) Voir Jahn-Michaelis, *Arx Athenarum*, p. 59-60.

porte la tête de Méduse en ivoire. La Victoire a environ 4 coudées de hauteur; de l'autre main, la déesse tient la lance; à ses pieds est son bouclier, et près de la lance, le serpent... Sur le piédestal de la statue est figurée la naissance de Pandore (1). » Nous savons encore que sur le bouclier était ciselée une *Gigantomachie*, et que Phidias avait répété le même sujet sur la tranche de la semelle des sandales, « tant il excellait dans les petits sujets » (2).

Ainsi nous entrevoyons tout au moins les lignes générales de la statue, la déesse debout, tenant de la main droite une Niké, de l'autre la lance. Les parties nues, le visage, les bras et les pieds, étaient exécutées en ivoire, tandis que l'or était réservé pour le costume et pour le casque.

Il faut désespérer de retrouver jamais une copie exacte de la Parthénos, comme celles qui nous ont conservé le souvenir de tant d'œuvres perdues. Les anciens ne moulaient guère que les statues de bronze (3), et la nature des matériaux dont se composait une statue chryséléphantine, faite de pièces rapportées, interdisait une telle opération, à plus forte raison s'il s'agissait d'une œuvre colossale. Pour compléter le témoignage des textes, nous ne disposons que de documents dont la valeur d'art est en général médiocre, des réductions faites par des marbriers, des répliques libres, des reproductions partielles ou totales conservées par de petits monuments, bas-reliefs, monnaies, bijoux, pierres gravées. Encore est-il possible, en les interrogeant, d'évoquer une image assez nette de l'ensemble et de certains détails (4).

---

(1) Pausanias, I, 24.
(2) Pline, *Nat. Hist.*, XXXVI, 18.
(3) S. Reinach, *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1900, p. 35.
(4) Outre l'ouvrage de Michaelis (*Der Parthenon*, p. 266-284) et les histoires générales de la sculpture grecque, voir la bibliographie spéciale citée par Frazer (*Pausanias*, II, p. 312-318), et par Hitzig-Bluemner (*Pausaniæ Græciæ descriptio*, I[1], p. 273-273). Nous renverrons surtout à l'étude de Th. Schreiber, *Die Athena*

Une petite statuette inachevée, de travail sommaire, trouvée en 1859 à Athènes, près de la Pnyx, et connue sous



Phot. Rhomaïdès.

Fig. 76. — La statuette Lenormant. Copie de l'Athéna Parthénos (Athènes, Musée national).

le nom de *statuette Lenormant* (Fig. 76), a fait jadis connaître la première réduction certaine de l'original (1). Elle a perdu

---

Parthenos des Phidias (*Abhandl. der k. sæchs. Gesellschaft der Wissensch.*, 1883, p. 546 et suiv.). Nous citerons plus loin les autres travaux plus récents.

(1) Musée d'Athènes. Lenormant, *Gazette des Beaux-Arts*, 1860 ; Michaelis,

quelque peu de son importance depuis que le hasard a fait découvrir, en 1880, près du gymnase du Varvakeion, une copie beaucoup plus complète. C'est une statuette haute de 1m05, exécutée sans doute au temps d'Hadrien, et qui garde des traces de polychromie (1) (Pl. 22). Si médiocre qu'en soit la valeur d'art, elle nous donne au moins l'essentiel : la forme du chiton et de l'égide bordée de serpents, et que ferme sur la poitrine, comme une large agrafe, un masque grimaçant de Méduse, le décor du casque, la pose de la main droite soutenant la Niké, celle de la main gauche posée sur le bouclier dressé de champ, et contre lequel, à l'intérieur, le serpent enroule ses anneaux. La lance est absente ; mais si l'on s'en tient au témoignage de Pausanias, la déesse la tenait de la main qui repose sur le rebord du bouclier. D'autres répliques plus ou moins directes, et de valeur inégale, forment une liste déjà longue (2). Nous mentionnerons surtout une statuette du musée du Prado à Madrid (3), un beau torse de l'Acropole d'Athènes (4), l'Athéna de l'ancienne collection Ludovisi, copie néo-attique portant la signature du sculpteur Antiochos (5), et l'Athéna découverte à Pergame, où elle décorait la grande salle de la bibliothèque créée par Eumène II (6). Cette dernière, exécutée par un sculpteur grec du deuxième siècle avant Jésus-Christ, est une copie libre,

---

Der Parthenon, pl. 15 ; Brunn-Bruckmann, *Denkmæler*, n° 38 ; Staïs, *Marbres et bronzes du musée d'Athènes*, n° 128.

(1) Musée d'Athènes. *Bull. de corresp. hellénique*, V, 1881, p. 54 (Hauvette) ; *Athen. Mittheil.*, VI, 1881, p. 57-94 (K. Lange) ; Staïs, *ouvr. cité*, n° 129 ; Brunn-Bruckmann, *Denkmæler*, n° 40.

(2) La liste, déjà incomplète, en a été donnée en dernier lieu par Pollak, *Wiener Jahreshefte*, IV, 1901, p. 146, note 146. Cf. Schreiber, *Die Athena Parthenos des Phidias*.

(3) Arndt-Bruckmann, *Denkmæler*, n° 511, avec texte ; Amelung, *Wiener Jahreshefte*, XI, 1908, p. 196 et 203, fig. 73-74.

(4) Michaelis, *Der Parthenon*, pl. 15, 2 ; Collignon, *Phidias*, p. 29.

(5) Brunn-Bruckmann, *Denkmæler*, n° 253.

(6) Winter, *Arch. Jahrbuch*, XXII, 1907, p. 55 et suiv., et *Altertümer von Pergamon*, VII, p. 33-46, pl. VIII ; Collignon et Pontremoli, *Pergame*, p. 143, 145.

modernisée dans le goût hellénistique. Enfin, une admirable statue du Louvre, la *Minerve au collier*, est certainement inspirée de la Parthénos pour le type de la tête et la forme de la draperie (1). Toutes les copies s'accordent pour nous montrer l'agencement sévère et simple du chiton dorique, avec l'*apoptygma* serré à la taille par une ceinture, dessinant de beaux plis d'une fermeté architecturale, droits et rigides



Fig. 77. — Médaillon d'or de Koul-Oba (Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage).

comme les cannelures d'une colonne, et rompus seulement par la flexion de la jambe gauche.

Pour le type du visage et l'ornementation du casque, un des documents les plus sûrs est l'intaille en jaspe rouge du musée de Vienne portant la signature du graveur Aspasios (2). Il faut y joindre deux médaillons en or du musée

(1) Arndt-Bruckmann, *Denkmæler*, nº 512, avec texte.
(2) Furtwængler, *Die antiken Gemmen*, II, p. 236, pl. XLIX, nº 12.

de l'Ermitage, provenant du tumulus de Koul-Oba en Crimée (1) (Fig. 77), et un relief en terre cuite trouvé à Athènes (2). Nous possédons d'ailleurs des répliques en marbre de la tête, et nous signalerons en particulier celle de Berlin (3), rehaussée de peinture, celles du musée de Cologne (4), de la Glyptothèque Ny-Carlsberg (5) et du Louvre (6) (Fig. 78).

On ne peut guère se flatter de restituer par la pensée la forme et l'expression du visage, sculpté dans l'ivoire, et qu'avivait le regard des yeux d'émail, incrustés de pierres noires (7). Pourtant la gemme d'Aspasios, la tête Ny-Carlsberg et celle de la *Minerve au collier* nous laissent entrevoir un type bien conforme à ce que nous pouvons connaître de l'esthétique de Phidias : le visage plein, le nez droit prolongeant la ligne du front, le menton fort, la bouche aux lèvres nettement découpées, en un mot un idéal de beauté dont la gravité se tempère de noblesse et de douceur. La chevelure débordait du casque sur les tempes, encadrant le visage de la souplesse de ses boucles, tandis que d'autres, dénouées, flottaient sur l'égide de chaque côté du cou.

Véritable chef-d'œuvre d'orfèvrerie et de ciselure, le casque était d'une extrême richesse, surchargé d'ornements, surmonté d'un triple cimier à hautes aigrettes. Si l'étude des détails reste encore matière à discussion, nous connaissons au moins l'essentiel, grace à la statuette du Varvakeion et à

---

(1) Kieseritzky, *Athen. Mittheil.*, VIII, 1883, p. 291-315, pl. XV.

(2) Pagenstecher, *Athen. Mitteil.*, XXXIII, 1908, p. 113 et suiv.

(3) *Antike Denkmæler*, I, pl. 3.

(4) Loeschcke, *Festschrift zum fünfzigjæhrigen Jubilaum des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*, 1891, pl. I, 4.

(5) Pollak, *Wiener Jahreshefte*, IV, 1901, p. 144 et suiv., pl. IV.

(6) Michon, *Monuments Piot*, VII, 1908, p. 154-173, pl. XV. Deux nouvelles répliques de la tête de la Parthénos ont été publiées par Robinson, *American Journal of Archæology*, XV, 1911, p. 482-503.

(7) M. Ch. E. Ruelle veut bien me signaler un texte peu connu de Psellus, où il est question de la pierre noire (μέλανά τινα λίθον), dont les yeux étaient incrustés. Psellus, Εἰς Πόθον, publié par Papadopoulos Kérameus, *Journal des Missions russes*, janvier 1910.



ATHÉNA PARTHÉNOS.

Copie en marbre.

(Athènes, Musée national.)

la gemme d'Aspasios. C'était un casque attique à timbre bas, couvert d'enroulements, muni d'un écu faisant une pointe entre les deux yeux, et d'un couvre-nuque où un décor en écailles rappelait celui de l'égide; sur les garde-joues relevés,



Phot. Giraudon.

Fig. 78. — Copie en marbre de la tête de l'Athéna Parthénos (Musée du Louvre).

des griffons étaient ciselés en relief (1). Au sommet du casque se dressait le triple cimier, formé de trois figures d'animaux

(1) C'est peut-être ces griffons que signale Pausanias, à moins qu'il n'ait désigné ainsi, par erreur, les Pégases du cimier. Pour l'étude du casque, nous renvoyons à l'article déjà cité de M. Michon.

supportant les aigrettes. Au milieu, un sphinx assis; de chaque coté, un Pégase galopant, avec des ailes recoquillées. Au-dessus du rebord qui limitait l'écu à la partie supérieure, des avant-corps d'animaux, sans doute des Pégases ailés, se détachaient du timbre et se projetaient en couronne saillante. S'étonnera-t-on que Phidias ait ainsi accumulé sur le casque de la déesse tout ce luxe d'ornements, au risque de l'alourdir? Qu'on se rappelle les dimensions colossales de la Parthénos, on comprendra quel effet mesquin aurait produit une décoration plus sobre, et combien cette riche et magnifique coiffure guerrière ajoutait à la majesté de la statue.

Restent les accessoires. La Niké que tenait la main droite était-elle soutenue par l'armature inférieure du bras? Ou bien faut-il restituer dans l'original le support qui figure dans la statuette du Varvakeion, et dont le copiste a fait une colonnette de style romain? La question a été souvent discutée. Ce qu'on peut affirmer, c'est que le support existait déjà au quatrième siècle, et que des témoignages certains en font foi (1). Nous savons que la statue exigea de bonne heure des réparations et peut-être alors se préoccupa-t-on d'en assurer la solidité par l'addition d'une colonnette placée sous la main gauche. Mais peut-être aussi Phidias lui-même avait-il pris le soin de donner à la Niké, haute d'environ 2 mètres, un support que son poids rendait nécessaire.

Les textes nous apprennent que le bouclier était décoré à l'extérieur de ciselures représentant le combat des Athéniens et des Amazones, avec une tête de Méduse au milieu, et qu'à l'intérieur était peinte une Gigantomachie (2). Parmi les figures du combat d'Amazones, les exégètes désignaient à la curiosité

(1) Ainsi un bas-relief attique du quatrième siècle (MICHAELIS, *Der Parthenon*, pl. 15, 7). Le support est transformé en tronc d'arbre sur une monnaie de Cilicie (Percy GARDNER, *Types of Greek Coins*, pl. X, 28). Cf. FRAZER, *Pausanias*, II, p. 317-318.

(2) Cf. FURTWÆNGLER, *Meisterwerke*, p. 71.

des visiteurs celle « d'un vieillard chauve, élevant une pierre des deux mains » (1), et celle d'un personnage voisin dont le visage était à demi caché ; la première était le portrait de Phidias ; la seconde représentait Périclès. Et l'on ajoutait que l'artiste avait disposé son effigie de telle sorte que si on l'enlevait, toute la statue se disloquait. Vraie ou fausse, enjolivée de tout ce qu'y avaient ajouté les légendes relatives au procès de Phidias, cette tradition était solidement établie à l'époque romaine, et c'est pourquoi les copistes se gardaient bien d'oublier l'image du « vieillard chauve ». On la reconnaît nettement sur le bouclier de marbre de l'ancienne collection Strangford, qui nous a conservé la copie la plus soignée de l'original (2) (Fig. 79). Faut-il ajouter qu'aucun portrait de Phidias ne nous étant parvenu, on ne saurait décider si la figure du bouclier Strangford, exécutée cependant avec un réel souci d'exactitude, nous a vraiment conservé les traits du grand artiste (3)?

Sur la face inférieure de la base de la statue, large de 8 mètres, un bas-relief, comprenant vingt et une figures, représentait la naissance de Pandore, la première femme (4). Dans l'ébauche très sommaire sculptée à grands traits sur la base de la statuette Lenormant, on reconnaît aux deux extrémités Hélios et Séléné, et l'on peut conjecturer que la composition offrait comme un rappel du fronton oriental. La base de la statue d'Athéna trouvée à Pergame ne nous est parvenue que mutilée (5). Il n'en reste malheureusement que

(1) Plutarque, *Périclès*, 31. Pour les autres textes relatifs au bouclier, voir Jahn-Michaelis, *Arx Athenarum*, p. 59-60.

(2) Michaelis, *Der Parthenon*, pl. 15, 34 ; A.-H. Smith, *Catalogue of the Sculptures, British Museum*, I, n° 302. Autre fragment de bouclier au Vatican (Michaelis, pl. 15, 35). Cf. aussi le bouclier de la statuette Lenormant (*Ibid.*, pl. 15, 1 *b*).

(3) La tradition est contestée par Furtwængler, *Meisterwerke*, p. 75. Cf. Bernoulli, *Griech. Ikonographie*, I, p. 116.

(4) Voir Maier, *Revue archéologique*, 1904, II, p. 109.

(5) Winter, *Arch. Jahrbuch*, XXII, 1907, p. 228 et suiv. ; *Altertümer vom Per-*

la partie centrale, avec des figures fort incomplètes, et il n'est même pas certain que l'artiste y ait reproduit le sujet de la naissance de Pandore.

Une œuvre telle que la Parthénos, exceptionnelle par ses dimensions, relevant d'une technique avec laquelle nous ne sommes point familiers, se dérobe à nous si nous essayons



Fig. 79. — Le bouclier Strangford (British Museum).

d'en préciser les réalités. Pourtant, grâce aux témoignages combinés des copies et des répliques, nous pouvons définir l'idée qui l'avait inspirée. Avant de se mettre à l'œuvre, Phidias avait déjà traité plusieurs fois le type de la déesse :

---

gamon, VII, p. 38-46; Collignon et Pontremoli, *Pergame*, p. 145. Cf. Koepp, *Neue Jahrbücher*, 1900, p. 254.

ainsi la *Promachos* de bronze, l'Athéna armée qui veillait sur l'Acropole comme pour la défendre contre un retour offensif des Barbares. La Parthénos est la maîtresse du temple élevé par la cité triomphante, et qui impose sa volonté à ses alliés. Athènes y saluait la parfaite image de la déesse dont la protection lui avait assuré un puissant empire et la maîtrise de la mer. Elle est toujours la Guerrière, car elle n'a point déposé ses armes. Mais elle est surtout la Victorieuse, qui tient la Niké d'or et d'ivoire, et reçoit avec une majesté souveraine l'hommage de son peuple.



CONCLUSION

Nous avons dû analyser pièce par pièce, pour ainsi dire, le monument d'Ictinos, chercher dans les musées les marbres dont il a été dépouillé, interroger les textes et d'insuffisantes répliques pour évoquer l'image de la statue qui l'habitait. Il nous reste à jeter un dernier coup d'œil sur le temple, tel qu'il apparait aujourd'hui aux visiteurs, lorsque, les Propylées franchis, ils pénètrent sur le plateau de l'Acropole.

Baigné de lumière, dominant de sa masse le plateau rocheux qui lui sert de piédestal, il se détache sur le ciel, dont la clarté l'enveloppe de toute part. Et c'est d'abord, entre ciel et terre, une vision unique de grandeur et de ruine : fronton vide et déchiqueté, métopes martelées, architraves rompues, colonnes labourées de blessures, large brèche ouverte dans le flanc par l'explosion, voilà l'œuvre des hommes plutôt que du temps. Car le temps a mis sur ces marbres une parure incomparable, la patine dorée que Chateaubriand compare à la couleur du blé mûr, et dont la tonalité variée et nuancée fait ressortir cruellement les meurtrissures blanches laissées sur les colonnes par les boulets turcs et vénitiens. A mesure que le regard s'accoutume à suivre le rythme des lignes, à analyser la structure de l'édifice, l'impression d'une harmonie forte et douce, à la fois puissante et mesurée, s'impose à l'esprit, et l'on cherche à la définir avec plus de précision.

Dans des pages célèbres, Renan a proclamé la perfection absolue du Parthénon, qui s'est révélé à lui comme « l'idéal cristallisé en marbre pentélique », comme « un type de beauté

éternelle, sans tache locale ni nationale » (1). Et c'est en effet comme le chef-d'œuvre de la raison humaine qu'il s'impose tout d'abord à notre admiration. Pourtant, à mesure que nous apercevons mieux les raisons d'admirer, le caractère vraiment « national » se dégage plus nettement, et l'histoire, qu'on ne saurait négliger, intervient pour l'éclairer d'une lumière plus vive. Nous nous rappelons que le Parthénon résume tout l'effort des générations antérieures et représente l'achèvement de projets longuement caressés. Le travail des précurseurs était mûr pour produire ses fruits. Le moment était venu où une pensée puissante pouvait porter à leur perfection des formes d'art lentement élaborées, et traduire dans une œuvre unique, édifiée avec une étonnante rapidité, les plus hautes aspirations d'une cité fière de ses triomphes. En faisant la part du passé, nous comprenons à quel point le Parthénon est la complète expression du génie d'Athènes, au point culminant de son histoire.

Ne le regardons pas comme une sorte d'idéal abstrait, isolé dans le temps, comme un produit de la raison pure. Et n'y voyons même pas seulement le temple dorique par excellence. Le Parthénon est un pur produit du sol attique; il ne pouvait être conçu et exécuté qu'à Athènes, et précisément dans les circonstances historiques que nous avons rappelées. L'ordre dorique n'y a pas la rudesse austère qui apparait dans les temples siciliens ou péloponésiens; on a vu que les éléments ioniques ont leur part dans le Parthénon, et c'est bien là sa marque individuelle. Tout d'ailleurs y reflète l'esprit de l'Athènes du cinquième siècle, et l'art du même temps offrirait de nombreux termes de comparaison. Cette recherche du contour le plus achevé que traduit le galbe des chapiteaux, on la reconnaitrait dans les belles

(1) Ernest Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, p. 56-60.

coupes façonnées par les potiers du Céramique; ce rythme des lignes dans les colonnes, dont chacune a pour ainsi dire son existence personnelle, fait songer à celui qui règle l'équilibre des statues; de ces futs creusés de cannelures semblables aux plis d'un vêtement, le regard passe aisément aux Caryatides de l'Érechtheion, toutes voisines, qui font figure de colonnes vivantes et animées. A cette perfection d'ensemble concourent d'ailleurs d'innombrables perfections de détail. Si l'admirable harmonie des proportions, la clarté et la logique de l'ordonnance, l'accord intime entre l'architecture et la sculpture révèlent la pensée maîtresse qui a tout conçu, dirigé et gouverné, on se rend compte aussi que cette pensée a été obéie avec allégresse, et que le plus modeste des ouvriers a accompli sa tâche avec amour, avec l'orgueil de participer à une œuvre glorieuse. Ces artisans d'Athènes ont su faire de la moindre assise une œuvre d'art.

Faut-il redire, après tant d'autres, par quelles étroites affinités l'architecture du temple s'adapte à l'incomparable décor qui l'entoure, et ce que le monument doit à la merveilleuse splendeur de son cadre? On se rappelle le mot de Gustave Flaubert, voyageant en Grèce : « La nature avait tout fait pour ces gens-là. » Elle avait en effet tout préparé pour le Parthénon, le rocher qui formait son piédestal prédestiné, l'horizon de montagnes, de mer et d'îles qui l'enserre de ses lignes précises et pures. Ceux qui connaissent l'Acropole autrement qu'en touristes pressés, et ont pris le loisir d'y promener leurs rêveries, gardent gravés dans leur mémoire les moindres accidents d'un paysage qui défie toute description, tant les couleurs en sont nuancées, subtiles et fugitives. Ils savent aussi à quelles heures le temple prend ses aspects les plus significatifs. Il en est de saisissants et d'imprévus, témoin celui que reproduit une de nos planches, un Parthénon presque tragique, sous un ciel d'orage, où traînent de lourds

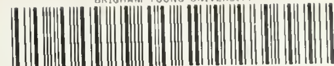
nuages livides sur lesquels se détache en vive blancheur la colonnade de la façade orientale. L'impression est aussi singulièrement forte, lorsque, sous la lumière ardente d'un après-midi d'été, des ombres courtes et dures soulignent toutes les saillies, et que de grands pans de ciel bleu se découpent entre les colonnes éclatantes d'or bruni. Pourtant, cette clarté crue ne souligne-t-elle pas à l'excès les blessures de l'édifice ? Ne fait-elle pas apparaître, avec trop de réalisme, son aspect de ruine nettoyée ? Et ces traces de peintures byzantines, cet escalier du minaret nous permettent-ils d'oublier tout un passé de barbarie qui s'interpose entre nous et le temple grec ? Pour que la ruine auguste s'enveloppe d'un charme discret, il faut attendre l'heure chère aux peintres, celle où le soleil commence à baisser, et où les ombres s'allongent, moins violentes et plus doucement colorées. Sur les pentes mauves de l'Hymette, les plis du terrain se dessinent en tons lilas, profonds et veloutés. Le crépuscule descend déjà sur la ville blanche et sur le bois d'olivier, dont le vert pâle se glace de reflets d'argent, tandis que le Parnès profile sa ferme silhouette et que, vers le couchant, les îles d'Égine et de Salamine paraissent posées, comme des joyaux d'améthyste, sur la mer étincelante. Bientôt des tons gris et froids envahissent le plateau de l'Acropole. Mais le temple émerge encore de l'ombre naissante, doré par le soleil déclinant, qui met comme une gloire à son front. Sur le rocher sacré, semé de ruines, le Parthénon rayonne de sa beauté indestructible. On sent que l'âme de la vieille Grèce y est toujours vivante.

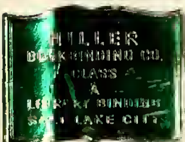
TABLE DES PLANCHES HORS TEXTE

TABLE DES FIGURES DANS LE TEXTE

TABLE DES MATIÈRES

NANCY-PARIS, IMPRIMERIE BERGER-LEVRAULT


BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 01095 4722


HILLER
BOOKBINDING CO.
CLASS
A
LIBRARY BINDING
SALT LAKE CITY